1080

M. Wilmotte.

UNE GRAVURE DE 1379

LES VIERGES DE MAESTRICHT OU D'EINSIELDEN DE 1466

* * * *
* * * * *
* *

LIÉGE
P. HAHN, LIBRAIRIE ANCIENNE

1878

BRUXELLES

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/unegravurede137900unse

UNE GRAVURE

DE 1379

EN VENTE :

Godefroid de Fontaines, le docteur vénérable, chancelier de Paris, chanoine à Liége, 1225-1306. Liége, in-18, elzévir.

Les Tournois des Preux, la Gravure, la poterie, les cartes, à Liége, en 1444. Idem.

Lettre de Lombard à Vasari, 1565. Notes sur la première école de gravure. Idem.

Les Tapisseries de Liége, à Madrid. Notes sur l'*Apocalypse* d'Albert Durer ou de Roger Van der Weyden. Idem.

Les Gravures de 1468. Les armoiries de Charles le Téméraire gravées pour son mariage avec Marguerite d'York. Idem.

Lampagie, la belle Aye. Roman chevaleresque par Huon de Ville Neuve et de Pierrepont, évêque de Liége (1152-1229). Idem.

Une gravure de 1389. Les voyages en Angleterre d'Arnould de Hornes, évêque de Liége. Idem.

UNE

GRAVURE

DE

1379

LES VIERGES DE MAESTRICHT
OU D'EINSIELDEN DE 1466

* * * *
* * * * *
* *

LIÉGE
P. HAHN, LIBRAIRIE ANCIENNE

1878

Il existe à Liége deux ou trois exemplaires d'une ancienne gravure sur bois de la Vierge de Maestricht, qu'il est utile de faire connaître.

Une épreuve très-abîmée, très-défectueuse, trouvée dans la couverture

d'un livre, donne l'inscription *Maria traject*. Le commencement et la fin manquent.

La deuxième était dans les riches collections d'un célèbre bibliophile liégeois, M. E. Lavalleye, le savant éditeur de l'*Histoire du duché de Limbourg*, par Ernst, un des auteurs de l'*Art de vérifier les dates*.

La dernière provient d'un ancien bourgmestre de Maestricht, dont la bibliothèque fut vendue en 1873. Cet exemplaire, dont nous allons surtout nous occuper, était collé sur le premier feuillet, au bas du titre d'un livre flamand, *la Vie de*

Notre-Seigneur, de Ludolphe de Saxe : *Tboek vanden leven ons heeren Jesu Christi*, une des plus rares et des plus belles impressions d'Anvers, de Gheeraert Leeu, en 1487, réimprimé dans cette ville, en 1488, par Claes Leeu. (M. Campbell, n. 1181-1183.) Les bois ont passé ensuite à Zwoll en 1495 ; plusieurs revinrent, au commencement du XVI^e^ siècle, à Anvers, où ils ont encore servi à des réimpressions de ce magnifique volume. Le célèbre et mystérieux typographe à la Licorne l'avait aussi publié à Delft en 1488, en employant une partie des premières xylographies

d'une édition aujourd'hui perdue. Heinecken en a aussi fait connaître une série de trente-deux petits bois, p. 430. Cet ouvrage, si important, est malheureusement encore très-peu connu.

Quelques mots écrits sous la ligne du titre du premier feuillet, sous la gravure de la Vierge, nous apprennent qu'il avait appartenu à la grande maison des Croisiers de Namur, dont le couvent de Maestricht était d'abord une espèce de succursale. Toutes les recherches faites à Namur par le savant archiviste M. Bormans n'ont donné aucune indication sur ce vo-

lume. Cependant la bibliothèque des Croisiers était déjà considérable au XVe siècle et avait même ses relieurs. Voici cette note de propriété : *Ende behoert den cruysderē te namē.* C'est très-probablement pour cacher cette mention qu'on avait collé dessus notre image.

Sur les feuillets de garde se trouve un seul nom : Hendrick Stivels, *aliâs* d'Etalle, qui se dit propriétaire du livre. Un seul Etalle est indiqué en Belgique, à seize kilomètres d'Arlon, dans le Luxembourg. La reliure du volume peut remonter au XVIIe siècle. Mais la gravure a été collée, long-

temps avant cette époque, sur la première page, puisque le relieur l'a recouverte d'une espèce d'onglet d'un tout autre caractère à la marge intérieure. Et ce relieur a rogné malheureusement au bas le papier de la gravure et l'inscription, dont on aperçoit seulement le haut des premières lettres.

Dans la gravure, la Vierge de Maestricht est coupée à mi-corps par un très-gros trait qui a servi peut-être d'encadrement, mais dont les trois autres côtés ont été aussi rognés.

Le manteau qui tombe des épaules

de la Vierge occupe tout le bas de la gravure et lui donne sa plus grande largeur, qui mesure sur la grosse ligne $0^m,157$ millimètres. Cette ligne de l'encadrement dépasse à droite de $0^m,009$ et à gauche de $0^m,002$; elle a donc $0^m,168$ de longueur et varie d'épaisseur de 3 à 5 millimètres. La hauteur de la gravure, depuis l'extérieur de la grosse ligne en bas jusqu'au-dessus de l'auréole de la Vierge, est de $0^m,185$ millimètres. Il y a encore au-dessus de l'auréole $0^m,020$ millimètres de papier blanc, et en bas, au-dessous de la grosse ligne jusqu'à l'inscription rognée, $0^m,030$ millimètres de marge blanche.

L'encre est assez noire, mais trop liquide et a donné une impression très-défectueuse, qui résiste peu à l'eau, mais laisse cependant toujours des traces jaunâtres. Elle était en effet un peu grasse et a même taché les contours extérieurs des bords, comme dans quelques anciennes gravures de la collection Weigel.

Le papier n'a aucune marque. Les six pontuseaux sont placés à $0^{m},025$ millimètres $0^{m},026$ et $0^{m},027$.

Les vergeures, assez également faites, mesurent environ un millimètre.

LA GRAVURE

La Vierge de Maestricht est une espèce de gravure négative qui reproduit le dessin en blanc sur un fond noir.

Le bois a été creusé seulement dans les parties qu'on voulait laisser

sans impression. On a seulement pointillé ou tatoué le bois au ciseau, ou au burin, pour y tracer des espèces d'ombres par des points ou des lignes.

Cette taille, si facile, si expéditive, a dû nécessairement précéder la taille en relief des dessins, si longue et si minutieuse.

La Vierge paraît debout; la gravure a été arrêtée au-dessus des genoux par une grosse ligne, qui servait probablement d'encadrement. Elle a sur le bras gauche l'enfant Jésus; le bras droit tombe le long du corps; et la main droite tient une

poire, attribut de cette ancienne vierge miraculeuse.

Les coiffures des deux têtes, sans couronne, sont très-simples et ne laissent apercevoir aucun ornement pour attacher les cheveux. L'enfant Jésus et sa mère ont une espèce de nimbe séparé de la tête par un creux du bois, qui a laissé un blanc dans l'impression. Une jambe de Jésus a été aussi laissée en blanc par le même procédé pour y prendre la couleur naturelle. Les contours du bras droit de la Vierge ont été aussi taillés jusqu'au manteau jeté sur ses épaules et qui descend en forme de cloche

jusqu'au bas de la gravure. Ce manteau d'un bleu foncé et uni passe à droite sur l'épaule de la Vierge et forme un grand pli sur son bras gauche où repose l'enfant divin. Il est enveloppé d'une étoffe à teinte jaune, qui était peut-être primitivement blanche, comme la robe de dessous de la Vierge. Cette seconde robe apparaît sur la poitrine sous la première d'un rouge clair ; elle forme une taille en cœur et descend des épaules au milieu de la ceinture placée un peu au-dessus des hanches. Quelques entailles dans le bois et des traits faits à la plume ou au pinceau donnent les plis des deux robes.

Les figures sont si noires qu'on peut à peine distinguer quelques traits dus au même procédé d'entaille, et que le peintre est venu ensuite compléter. Cependant les couleurs plates et uniformes sont peut-être imprimées au moyen d'un bois.

Cette gravure que nous appellerons, avec M. Hymans, négative, parce qu'on a gravé seulement les blancs, où l'impression ne devait point paraître, est tout à fait primitive et élémentaire. L'art n'y a aucune part. Le bois a été coupé comme un patron à l'entour de la Vierge qui est restée seule sur la planche ; le reste a été

entièrement évidé; peut-être même quelques grands blancs de la gravure, la jambe de Jésus, l'intervalle des nimbes, ont-ils été aussi laissés à jour dans le bois. A peine l'a-t-on creusé par deux traits pour y tracer les lignes ou des plis, que la plume ou le pinceau ont souvent formés ou achevés. On peut rapprocher ce bois gravé des formes qui servent encore dans les campagnes liégeoises à marquer ou à faire des dessins sur le beurre pour le vendre en détail.

Ces entailles, larges et profondes ou à jour, semblent faire ressortir davantage les contours, parce que

l'encre paraît s'être attachée à ces rebords et a été très-singulièrement et très-inégalement répandue ou a souvent très-peu marqué sur le papier. Cette encre, assez noire, était trop liquide ; elle a, avons-nous déjà dit, coulé en débordant les traits, ou en laissant des traces. Et l'impression sur de grandes surfaces n'a produit qu'une espèce de tatouage ou d'ombrage très-inégalement réparti, que le coloriste a ensuite cherché à rendre plus égal, plus uniforme. Enfin l'on voit, par cette gravure informe et grossière, que l'encre d'imprimerie, le grand point, le plus essentiel et

aussi le plus difficile, n'était pas encore inventée.

Les deux auréoles, ou nimbes, ont été argentées et sont ainsi passées à un beau noir, qui en fait paraître aujourd'hui l'impression plus nette, plus foncée, mieux réussie que dans les autres détails de la gravure. Les contours ont même marqué d'un petit relief le papier, sans doute à cause de la pression faite sur le bois. Tout semble prouver que l'impression est venue par l'application du papier sur la planche couverte d'encre, au moyen d'un simple frottement de la main, d'une brosse, ou d'une étoffe.

Tout donc atteste dans cette gravure les premiers pas de l'art, un premier essai d'imprimerie. L'artiste ignore encore la taille des hachures du bois. Le dessin est seulement formé par les grands et longs creux faits tout autour des masses peintes. L'encre d'imprimerie est encore tout à fait inconnue. On peut même présumer qu'on s'est servi de l'encre ordinaire à écrire les manuscrits avec un mélange de graisse, d'huile ou d'essence. On peut facilement s'en convaincre en tirant des impressions avec cette encre. Les empreintes ainsi obtenues représentent parfai-

tement les taches plus ou moins grandes, le tatouage plus ou moins noir de notre gravure.

On doit donc placer cet essai avant tous les autres produits de l'impression, au XIVe siècle. Le dessin seul prouve qu'il est antérieur aux Van Eyck. Il est vrai qu'on reproduisait déjà une œuvre beaucoup plus ancienne. Cette œuvre représente en effet l'ancienne Vierge de Maestricht qui a été changée ou modifiée en 1379. Notre gravure est donc nécessairement de cette époque, comme nous allons le démontrer en parlant de sa date.

C'est probablement à cause de l'insuccès de cette malheureuse ébauche d'impression de la Vierge de Maestricht qu'on chercha un autre procédé et qu'on employa ensuite les patrons découpés en usage pour les cartes à jouer. C'est ainsi qu'on obtint les Mages d'Arnould de Hornes mort, en 1389, prince-évêque de Liége. Cependant ces patrons découpés ne permettaient pas de rendre les ombres et ne pouvaient jamais donner que de simples traits toujours à peu près uniformes. On dut chercher bientôt à revenir aux bois gravés, et, pour arriver à un grand

progrès, il suffisait de distinguer l'effet des blancs et des noirs dans la taille en creux et en relief.

La gravure de la Vierge de Maestricht est absolument trop barbare pour ne pas être antérieure aux reproductions des Mages d'Arnould de Hornes. Ce n'est pas après un procédé très-simple, très-facile, qui donnait avec les patrons découpés un dessin très-pur, très-exact, qu'on pouvait retourner aux formes grossières et incomplètes des bois de la Vierge de Maestricht.

Terminons par quelques mots sur une Vierge qui offre beaucoup de

similitude avec la statue de Maestricht et avec notre gravure. C'est un petit tableau byzantin de la cathédrale de Liége. Ce travail, exposé en 1864, à Malines, est antérieur, dit M. Weales, au XIII^e^ siècle, et a été plus tard, au XIV^e^ ou au XV^e^ siècle, orné, aux angles, de quatre plaques portant chacune le buste de saint Lambert. Il était donc déjà alors à Liége. Mais les ressemblances avec notre gravure tiennent surtout au caractère général du style byzantin, déjà moins marqué dans la Vierge de Maestricht. Dans la Vierge de Liége, la tête est plus grande, autre-

ment placée, et les bras ont une position différente. L'enfant Jésus, dans ce tableau, se détache de sa mère, tandis que, dans la gravure, il paraît véritablement reposer sur le manteau. C'est probablement la confusion faite avec cette Vierge de Liége qui a fait inscrire sur un exemplaire de la gravure de Maestricht qu'elle représente un ancien reliquaire. Le petit tableau de la cathédrale renferme en effet des reliques. Cependant cette indication manuscrite assez moderne ne peut jamais infirmer l'ancienne inscription : « Maria traject ». Toutes les anciennes Vierges offrent certai-

nes ressemblances, surtout les Vierges byzantines, qu'on peut toujours plus ou moins rapprocher de notre gravure, comme les Vierges de Valenciennes, de Cambrai, de Douai ou de Bruges, et beaucoup d'autres.

Enfin il ne faut pas confondre la Vierge à la poire avec les Vierges qui portent une étoile, comme dans les armoiries de Maestricht. M. Gielen, savant archéologue à Maeseyck, nous a fait connaître un ancien tableau d'une Vierge nommée aussi la Vierge de Maestricht. Elle a une étoile sur le manteau, à l'épaule gauche. L'étoile, en effet, est un des premiers et des

plus célèbres attributs de l'imagerie religieuse et est même consacrée par une cinquantaine de textes des évangiles, *stella maris, stella matutina*. On a donc pu très-naturellement introduire l'étoile dans plusieurs images de la statue miraculeuse de Maestricht. Cependant l'étoile ne figure pas dans la gravure de J. Waldor, de 1600 : c'est une des belles planches du grand artiste liégeois, et l'état déplorable des dernières épreuves prouve de nombreux et incessants tirages, sans aucun changement notable, pendant un siècle peut-être : un exemplaire porte

la date de 1690. Cette pièce est donc en quelque sorte authentique et officielle puisqu'elle fut très-probablement commandée au célèbre graveur par le couvent des récollets de Maestricht et qu'elle est dédiée par le R. P. gardien Stryp au gouverneur de la ville Antoine de Grenet. Une étoile est seulement placée au-dessus de la planche et porte le nom de Maestricht.

LE COSTUME

Le costume de la Vierge de Maestricht exige d'assez longues observations. On n'en voit aucun identique, mais on le retrouve dans les modes du XIII^e^ siècle en Belgique. C'est dans les provinces du nord de la

France, dit M. Viollet-le-Duc, que souvent les robes sont très-ouvertes sur la poitrine, laissant voir sur la peau une chemisette (*Mobilier*, t. IV, p. 248). Nous verrons bientôt que cette chemisette était une seconde robe.

Et le savant architecte cite comme preuve la statue, de 1226, de la comtesse de Gueldre, dans l'église de Ruremonde, près de Maestricht. Le costume de notre gravure offre, en effet, avec celui de la statue, la plus grande analogie. La robe de dessous paraît aussi attachée au cou par une espèce de collier, comme on en voit

encore en Hollande. La robe est seulement moins ouverte sur la poitrine que dans la statue. On peut aussi la comparer à une Sainte-Barbe de Van Eyck, du Musée d'Anvers, et avec un *surcot* du nord de la France, d'un manuscrit Solar, de 1260, reproduit par M. VIOLLET-LE-DUC, *Mobilier*, t. V, p. 351.

Les manches de la robe de dessus sans ornement, étroites et presque justes aux bras, sont à peu près identiques dans la gravure et dans la statue. Le manteau de la comtesse de Gueldre est aussi posé sur les épaules de la même manière que celui

de la Vierge. On doit déjà présumer, par ces analogies, que la Vierge de Maestricht était antérieure à la date donnée par Sedulius, et pourrait remonter vers l'année 1229, comme le monument de Ruremonde.

Les modes françaises s'éloignaient alors beaucoup de ces robes, et n'avaient pas adopté la robe de dessous, que M. Viollet-le-Duc nomme chemisette. C'était, en effet, une véritable robe très-haute, qui s'attachait au-dessus du cou, sous le menton, par un riche collier, formé ordinairement d'un cercle d'or. L'étoffe en paraît épaisse, souvent orné

de broderies. Les manches mêmes dépassaient un peu celles de la première robe. On ne peut donc y voir ce que l'on appelle aujourd'hui une chemisette.

La rigueur du climat avait fait ajouter, dans nos provinces, cette seconde robe à l'ancien costume romain. Ce n'était d'abord qu'une espèce de manteau, la *gonelle* gauloise, sans manches ni capuchon, comme le portent sainte Clotilde et Clovis, la Vierge de Corbeil, la Vierge de Hermalle, près de Huy, un des plus anciens monuments liégeois. On en fit ensuite une véritable robe

avec manches, pouvant se fermer sur la poitrine. Cette première robe est le *surcot*, qui, en étoffe riche, légère, de luxe, devient le *bliaut,* ou le *peliçon* avec des fourrures. M. Viollet-le-Duc en donne des exemples qui montrent très-bien les diverses transformations de ce vêtement, adopté par les deux sexes. (*Voyez* aussi QUICHERAT, pp. 97, 145, 162, 183.)

Dans un livre d'heures de Saint-Trond, qui prouve, vers 1400, une grande ignorance de l'art, et l'imitation de sujets et de costumes plus anciens, la robe de dessus apparaît encore comme dans notre gravure.

Elle est la même pour les saints et pour les saintes. Seulement les premiers la ferment sur la poitrine, et les autres la laissent un peu ouverte comme dans la gravure de la Vierge de Maestricht. M. Ruelens avait déjà fait remarquer ce vêtement dans la gravure de 1418, et dans la planche vingtième de la légende de saint Servais. Dans ce bois, la robe de dessus est plus ouverte, et l'on y voit aussi le même costume fermé sur la poitrine, porté par les hommes. M. Ruelens a aussi, le premier, indiqué que Van Eyck a conservé ce corsage dans la Sybille du volet de l'Agneau de

Gand, aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Un dessin, nº 239, de la collection Van Parys, vendu 195 florins, le 11 janvier 1878, à Amsterdam, attribué aussi à Van Eyck, donne encore avec plus d'exactitude ce costume, à peu près comme dans le tableau du Musée de Bruges, représentant, dit-on, la femme de Jean Van Eyck, ce qui est très-douteux, sinon impossible.

La robe de dessous paraît avoir été souvent très-juste et serrée à la taille, lacée dans le dos, comme dans le manuscrit de Herrade de Strasbourg. A Maestricht, vers 1150, S. Ger-

lac paraît déjà la confondre avec le corset. Cette mode d'une première robe ouverte en cœur, sur une seconde robe s'attachant au cou, est peut-être alors en usage surtout sur les rives de la Meuse. On en retrouve encore des traces dans les monuments. Le manuscrit Solar de 1260, du nord de la France, selon M. Viollet-le-Duc, paraît aussi appartenir à ces régions.

Lorsqu'au XV^e^ siècle, dans ses projets de conquête sur la Gueldre, la Hollande et Liége, la cour de Bourgogne adopta ces robes ouvertes sur la poitrine, elle supprima le vêtement

de dessous, la seconde robe, qui lui était inconnue, qui était lourde et peu gracieuse. De cette époque datent les corsages décolletés, « très-décolletés même, ajoute M. Viollet-le-Duc. » Pour mieux faire paraître leur beauté, les dames abandonnèrent le chaperon, la gorgière ou la cornette, espèce d'écharpe qui entourait souvent le cou et les épaules et l'on remplaça quelquefois la robe de dessous par une chemisette, ou simplement par la chemise, vêtement de luxe dont l'usage commençait à se généraliser. La première robe fut aussi lacée sur la poitrine. En 1450, dans une réforme

des mœurs à Liége, on ordonna aux femmes débauchées de porter ce lacet de certaines couleurs. Les Israël Van Meckenen ont souvent donné ce costume aux femmes d'une réputation équivoque.

Le curieux retable de la petite église de Pailhe, près de Huy, vers 1500, au Musée des antiquités à Bruxelles, 6. B, donne encore à la Vierge cette robe ouverte formant sur la poitrine une espèce de rebord, de jabot, comme les robes décolletées de la cour de Bourgogne, qui avaient déjà pénétré dans les campagnes liégeoises, où l'on avait supprimé

la robe de dessous pour montrer seulement la chemise attachée au cou par un collier d'or. Bientôt, en effet les corsages décolletés en cœur sur la poitrine, sans chemisette ni robe de dessous, ni lacet, dominèrent ; le hennin avec son léger voile vint compléter plus tard cette toilette élégante. Les prédicateurs réclamèrent longtemps, condamnèrent, damnèrent même les dames, leurs robes, leurs hennins, cette mode triompha pendant tout le XVe siècle. Les ducs de Bourgogne l'avaient fait régner partout. Elle est même restée encore dans les traditions

populaires comme un chef-d'œuvre de l'art et du goût.

La mode, dit M. Viollet-le-Duc, paraît n'avoir jamais rien créé de plus favorable à la beauté. La chute de la maison de Bourgogne, avec la décadence, la ruine et l'esclavage de la Belgique, put seule la faire oublier et amener les costumes allemands et espagnols si lourds, si peu gracieux.

Malheureusement on a introduit souvent ces modes étrangères dans les plus curieux ouvrages du XV^e^ siècle, comme dans les anciennes tapisseries de la Belgique, que Charles-Quint et Philippe II firent trans-

porter à Madrid. Dans tous ces chefs-d'œuvre on retrouve encore ces anciens vêtements.

Les tapis de l'*Histoire de la Vierge*, photographies de la maison Laurent, sous les nos 524 à 529, paraissent un des ouvrages les plus anciens du trésor espagnol et appartiennent à la première manière des Van Eyck, probablement avant 1400. Les robes des personnages sont ouvertes sur la poitrine, mais presque toujours fermées jusqu'au cou, ne laissant apercevoir la seconde robe que par le bas des manches. Les tapisseries de *saint Jean* sont un peu posté-

rieures, vers 1410, et portent les nos 530, 531, 463, 464 des photographies ; la première robe est souvent ouverte sur la poitrine. Dans la Naissance de saint Jean, no 530, une des femmes, en bas, à gauche, a la robe de notre gravure, ainsi qu'une autre au-dessus qui tient le jeune précurseur. Malheureusement tous ces costumes ont été plus ou moins modifiés par le temps et ont reçu des ornementations, des additions bien postérieures, qui leur ôtent leur caractère d'antiquité, leur grand style architectural, à une époque où l'on ne comprenait plus même l'art des

tapisseries, après la mort de Roger van der Weyden en 1465.

L'*Histoire de David*, nos 485, 486, 487, 538, 539 des photographies, appartient à la dernière manière des Van Eyck, à sa transition vers le style mystique, symbolique, de Roger van der Weyden. Dans le no 485, deux femmes, à droite et à gauche, ont aussi le corsage ouvert sur la poitrine, comme dans la gravure, ainsi que la femme à gauche du no 486. Dans la mort de Turnus, no 539, de cette belle suite de l'*Histoire de David*, ce costume reparaît encore. Cette riche composition représente

les funérailles de Jean de Bavière, en 1424, avec sa nouvelle puissance seigneuriale et ducale. David, en effet, n'est dans toutes ces tapisseries qu'une figure allégorique de l'ancien prince-évêque de Liége. Une de ces magnifiques tapisseries était au château des Eygalades, près de Marseille, où Millin l'a heureusement retrouvée. Le *Mariage* d'Oriens et de Béatrix, de sir Robert Wallace, n'est probablement qu'une copie, un peu altérée, d'une autre pièce de cette suite. Des notes trouvées à Madrid par les photographes ont seuls mis sur la voie de leur origine. Ces

grandes et magnifiques compositions ont été souvent copiées, imitées et attribuées à François Ier, à Henri VIII, à Anne de Bretagne. Lenoir, le premier, comme l'a rappelé M. Jubinal, a pu les restituer aux Van Eyck, et avait déjà montré toutes ces malheureuses réparations ou transformations.

Nous devons ici nous arrêter un peu longtemps sur ces grands chefs-d'œuvre de l'art en Belgique, qui peuvent seuls encore prouver toute la grandeur du XVe siècle. Nous aurons à y revenir souvent pour en montrer la nature, le caractère, le

génie, l'origine et les vicissitudes. Malheureusement, personne que les photographes n'a pu encore les étudier, les examiner à Madrid ; on a été jusqu'à les confondre avec des tableaux, des miniatures.

On ne peut deviner comment ni pourquoi on a ainsi défiguré, changé, refait, avant leur envoi en Espagne, ces grandioses compositions. Pour tromper davantage, on y ajoute même le nom de Turnus et d'autres. Ce ne peut être que pour en cacher la provenance, l'origine, dont les inventaires et les comptes cherchent aussi à déguiser toutes les

traces. Presque toutes les anciennes tapisseries de Madrid proviennent, en effet, des pillages sacriléges du palais épiscopal de Liége et des riches et nombreuses églises de cette grande capitale, la Rome du Nord, la Rome de la Germanie. Tous les écrivains ont parlé de cette immense et terrible destruction, de ce sac à jamais si célèbre de 1468.

Van Orley paraît avoir été chargé de restaurer, et surtout de dénaturer, de démarquer, pourrait-on dire, toutes ces grandes tapisseries liégeoises, de les habiller aux modes nouvelles, comme on le faisait aussi à Rome,

pour le *Jugement dernier*, et tant d'autres chefs-d'œuvre. La décadence commence toujours par ne pas comprendre l'art, son passé et son histoire, pour le refaire à sa mesure, à ses idées. On retrouve, en effet, souvent dans Van Orley, des souvenirs de Roger, comme dans les panneaux de l'*Histoire de Job,* que le Musée de Bruxelles vient de compléter si heureusement par deux volets attribués à Lambert Lombard par M. Nieuwenhuys. Déjà M. Michiels. le savant historien de la peinture flamande, avait restitué à Van Orley les deux tableaux de Lombard, de la

collection Schneider, vendus vingt-cinq mille francs, en 1876, à Paris.

Il est même possible qu'une partie de ces singulières erreurs soient tout à fait involontaires, et ne proviennent que de l'ignorance, de l'oubli, de l'impossibilité matérielle d'examiner, de voir un millier d'immenses pièces pour les classer. Le plus grand désordre paraît avoir régné partout dans les magasins. Les dépouilles de Liége étaient si considérables, qu'on devait les envoyer dans toutes les villes de la domination de Charles le Téméraire, et il fallait beaucoup de temps pour les expédier en Espa-

gne. Les suites d'une composition sont dans plusieurs séries et séparées par des centaines de pièces très-différentes. Les photographies de la maison Laurent ont seules permis de commencer à classer tant de richesses.

C'est probablement pour sortir de toutes ces difficultés qu'on fit venir à Madrid vers 1550, un maître-tapissier de Liége, Domitien de Chocquier, pour chercher à se reconnaître, à se retrouver dans tant d'ouvrages qu'on ne pouvait ni exposer, ni déplier, à cause de leur immense grandeur et de leur vétusté. Chocquier alla aussi

en Italie, probablement avec la même mission. On retrouvera peut-être un jour à Rome, à Ferrare, à Florence, à Naples, où se voient encore tant d'anciennes tapisseries de la Belgique, des pièces liégeoises qui manquent aujourd'hui à Madrid. Le beau tapis des Eygalades, précieux fragment de l'histoire du prince-évêque de Liége, Jean de Bavière, a été apporté en France par Mazarin, et beaucoup d'autres sont passés en Angleterre.

Les Chocquier, que M. Van de Casteele a fait connaître, appartiennent à une très-ancienne famille liégeoise, qui eut souvent de grandes

charges dans les églises et à la cathédrale de Liége. Domitien de Chocquier, le premier maître-tapissier de l'Espagne, ce qu'il importe de noter, occupa, à Madrid, une haute position et laissa une fortune considérable que ses parents durent bien longtemps réclamer. Il pouvait apporter des renseignements très-utiles sur les anciennes tapisseries liégeoises avant 1468. Il dut aussi créer à Madrid, des ateliers pour la réparation et le renouvellement des tapisseries, qui étaient absolument nécessaires avec un trésor si ancien et si considérable, comme il devait aussi

en exister à Liége, avant 1468. Il était impossible, en effet, d'envoyer à Arras, après chaque accident, pour un trou, une déchirure, une tache, les tapis des nombreuses églises liégeoises. Il fallait continuellement veiller à leur entretien, à leur conservation, à leur renouvellement. Et Liége avait, avec l'*Histoire de Saint-Martin* d'Eracle, les *Évangiles* et l'*Apocalypse* de Wazelin, au Xe et au XIe siècle, des tapisseries longtemps avant l'existence des fabriques d'Arras, de Bruxelles ou de Tournai. Aucune de ces trois villes n'a créé véritablement une seule tapisserie, c'étaient des

artistes étrangers qui leur envoyaient tous les cartons. Raphaël leur faisait exécuter ses plus célèbres compositions qui sont restées la plus haute expression de l'art en Italie. La matière n'est rien dans une tapisserie ; le génie et le caractère monumental sont tout. Ce caractère a malheureusement bientôt disparu des tapisseries après Roger van der Weyden, qui en avait fait le complément de l'architecture.

LA DATE (1379)

La gravure représente la statue de la Vierge des Récollets, aujourd'hui dans l'église de Notre-Dame, à Maestricht. Une riche donation du chevalier Nicolas de Haerlaer, ou Herlaer, la fit changer ou modifier en 1379.

Cette donation de Herlaer, que Sedulius fait remonter à deux siècles avant l'impression de son livre *Virgo Trajectensis*, date de 1379. On l'attribue à Nicolas de Herlaer, qui mourut à cent un ans dans le couvent des franciscains ou des mineurs de Maestricht, et voulut reposer, par une disposition de son testament, devant la statue. Cependant Herlaer est seulement mort en 1474. Il y a donc une erreur dans cette indication. Cette statue doit en effet son origine au père de Nicolas de Herlaer.

La date donnée par les écrivains est

trop positive et s'accorde trop bien avec tous les documents pour qu'on ose la changer. Elle est encore précisée par une des plus anciennes notices sur la Vierge de Maestricht, imprimée probablement vers 1500. Aucun des onze ouvrages sur cette statue, qu'avait déjà pu consulter Sedulius, ne la contredit, ne la met en doute : puisqu'il l'adopte sans faire aucune observation, aucune réserve sur cette date.

Nicolas de Herlaer, mort en 1474, prend lui-même la qualité de chevalier, de capitaine, de maître d'hôtel de Louis de Bourbon, prince-

évêque de Liége (1456-1482). Il avait donc une position très-importante dans l'armée liégeoise. Il avait été sans doute protégé dans sa jeunesse par la bienheureuse Vierge, peut-être pendant le long et terrible siége, que le prince-évêque, Jean de Bavière, soutint à Maestricht en 1407 et 1408. Sa pierre sépulcrale porte en effet la croix de Saint-André ou de Bourgogne, que Jean sans Peur avait adoptée, dit Olivier de La Marche, dans sa véritable croisade contre les Liégeois détruits à Othée en 1408.

M. Bormans, le savant archiviste de Namur, a fait connaître, dans son

Histoire des seigneuries féodales du pays de Liége, le fief de Herlaer, et cette puissante famille, dont les manuscrits de Lefort donnent un crayon généalogique. M. Galesloot l'indique aussi parmi les feudataires du Brabant. M. Bormans nous a encore généreusement communiqué d'autres documents inédits. Herlaer était une terre de quarante bonniers, avec forteresse, aujourd'hui Berlaer, près de Lierre, dans la province d'Anvers.

La statue de Herlaer paraît avoir conservé la physionomie générale de l'œuvre primitive, avec l'attribut

caractéristique de la poire. Cette statue de 1379 avait déjà remplacé une autre statue beaucoup plus ancienne, dont la tradition n'indique que la trace. Cette première statue avait été donnée, selon Sedulius, par les corroyeurs, ou, selon d'autres écrivains, par les tanneurs de Maestricht. Sedulius fait dater cette œuvre primitive de plus de trois siècles avant la publication de son livre imprimé à Anvers, en latin en 1609, en flamand en 1612. Cet événement est donc antérieur à 1300; des chroniqueurs le placent même vers 1200, ou à l'époque des pre-

mières confréries. Enfin il est très-probable que la statue rappelle un miracle célèbre du bienheureux Joseph Herman, mort en odeur de sainteté vers 1230. D'après les plus anciennes traditions, la Vierge était d'abord hors de la ville, dans une petite chapelle en bois, près de la Meuse. C'était peut-être un souvenir christianisé d'une divinité païenne, de Nehallenia, ou d'une autre déesse des jardins.

La Vierge de Maestricht paraît en effet antérieure à l'établissement des frères mineurs en 1234. Cet ordre religieux donnait presque toujours

pour attribut à la Vierge le globe du monde, comme symbole peut-être de son étonnante propagation et de ses succès sur toute la terre. C'est probablement parce que la statue primitive de la Vierge de Maestricht était plus ancienne et faite, peut-être, pour une autre église, qu'on n'a pas adopté ce signe déjà si universellement connu.

La Vierge de Maestricht reproduite dans notre gravure de 1379 rappelle assez fidèlement les monuments de cette époque, du milieu du XIII^e^ siècle, comme la statue de Ruremonde de 1229.

Ce qui distingue particulièrement cette Vierge primitive de la statue actuelle, c'est que le bras droit qui tient la poire tombe le long du corps. Cette position peut aussi s'expliquer par la nécessité où se trouvait le graveur, peu expérimenté, de simplifier l'ouvrage, pour faciliter la taille du bois et parvenir à une espèce d'impression. Partout il cherche à éviter les traits croisés dans sa gravure, et il y a réussi même pour le bras gauche portant l'enfant Jésus, qui se détache seulement sur le manteau. Cependant, comme nous le verrons plus loin, cette position du

bras droit s'explique complétement si la statue rappelle un célèbre miracle de l'enfance du bienheureux Joseph Hermann mort vers 1230. La Vierge abaissa, dit-on, la main de sa statue pour recevoir du jeune écolier un petit fruit qu'il offrait à l'enfant Jésus. Lorsque cette tradition a été oubliée, on a pu y faire facilement des changements, comme on y a fait encore beaucoup d'autres modifications plus importantes.

D'après notre gravure, on peut affirmer que cette statue était un travail tout à fait digne du XIII^e^ siècle, qui a laissé tant de chefs-d'œu-

vre, en s'inspirant encore de l'art byzantin. La composition était pleine de grandeur, de dignité, d'élégance. La tête élevée de la Vierge, très-dégagée du corps, et les épaules effacées lui donnaient beaucoup de grâce, de noblesse, et l'enfant Jésus, dont le front et le nimbe dépassent légèrement le manteau, vient heureusement rompre la symétrie des lignes.

La statue actuelle de la Vierge de Maestricht a encore conservé ce grand et noble caractère de l'art du XIII^e^ siècle, que M. Viollet-le-Duc a fait si bien apprécier. C'est la grandeur même de cette époque, avec ses

grands rois, ses saints docteurs, avec les croisades, la chevalerie, les communes, avec les ordres religieux, les universités, la Sorbonne, le pape et l'Église. Partout la sculpture a devancé la peinture dans la naissance et les progrès de l'art : plus intimement liée à la nature, elle a toujours dû s'en inspirer.

Cette statue de 1379, de Herlaer, a subi ensuite beaucoup de modifications, dont nous indiquerons les plus anciennes et les plus importantes, qui ont souvent changé les caractères et les lignes reproduits dans notre gravure.

C'est en effet à 1379 qu'on peut fixer la date de cette gravure, à l'avénement du prince-évêque Arnould de Hornes, qui avait abandonné, le 23 octobre 1378, son évêché d'Utrecht pour venir occuper le trône épiscopal de Liége. Peut-être même ce prince religieux, savant et artiste, n'est-il pas étranger à cet essai d'impression. Il avait sans doute cherché à conserver, en prenant possession de l'ancien diocèse de Maestricht, un souvenir d'une antique statue miraculeuse placée entre Liége et Utrecht. Arnould de Hornes avait dû nécessairement approuver la dona-

tion de Herlaer dans une des principales églises de son évêché. Il fit encore exécuter un autre essai de gravure sur des patrons découpés, l'*Adoration des mages*, qu'on ne peut reculer après 1389, année de sa mort et qui est probablement plus ancienne.

Sans doute, cette date de 1379 donnée à la gravure de la Vierge de Maestricht est tout à fait conjecturale, ne s'appuie sur aucune preuve, sur aucune base. C'est une simple supposition, une pure hypothèse.

En effet, c'est seulement un point de repère pour le lecteur, que

MM. Weigel et Zestermann ont les premiers cherché à introduire dans la science iconographique, en hasardant des dates sur toutes les pièces de cette célèbre *collection Weigelliana*. Personne peut-être n'a accepté leur chronologie, et cependant partout on en profite. C'est un point fixe donné aux discussions, aux controverses. Et l'on doit remercier ces savants même de leur hardiesse, même de leurs erreurs, qui ont seules permis de les critiquer, de les corriger. M. Alvin a aussi adopté ce système en donnant la date de 1467 à un cuivre des grandes armoiries du ma-

riage de Charles le Téméraire. Et M. Ruelens a également attribué à la légende de saint Servais les années 1426 à 1432.

Toutes les anciennes gravures se rapportent toujours à des événements historiques, et ont ainsi nécessairement une chronologie fixe et certaine.

Des iconophiles plus hardis ont même voulu donner une date unique aux anciens graveurs anonymes, qui ont cependant travaillé pendant longtemps, pendant une longue vie. Duchesne a fait désigner un des plus célèbres artistes des Pays-Bas, peut-

être Bout de Louvain, dit M. Wauters, par l'année 1480, et Passavant a inscrit l'année 1464 à un des plus anciens graveurs, un Waldór, dont une pièce porte la date de 1448, et les Preux sont de 1444. On aurait peut-être agi plus sagement en rappelant une de leurs gravures ou un attribut de leur talent, de leur manière, comme Zani avait nommé cet artiste de 1464, le maître aux chairs emplumées, *carni pennute*.

Les maîtres de 1466, dont on a des pièces plus anciennes et plus modernes, ont eux-mêmes choisi cette date qui leur rappelait sans doute un

événement important, ou un jubilé, un anniversaire. Les centenaires étaient alors fort en vogue. Le jubilé attirait, à chaque renouvellement séculaire, à Rome tous les pèlerins, et, vers cette époque, on en fixa le retour à 50, à 30, à 25 ans. Liége célébrait aussi les centenaires de saint Lambert, de saint Hubert et de la Fête-Dieu.

MAESTRICHT

Maestricht, comme Bavai, comme Tongres, est une de ces vieilles cités créées par les Césars pour servir de citadelles à l'Empire, ou de centres de rayonnement des grandes routes. C'était leur position découverte, au

milieu d'un pays sûr, sans embûche, sans montagne, ne permettant ni surprise, ni guet-apens, qui les faisait choisir pour les postes, les armées, les consuls. Elles ont tout perdu avec Rome. L'évêque saint Servais, chassé de sa résidence épiscopale de Tongres par le peuple révolté et par l'arianisme, transporta à Maestricht le siége de l'évêché, dont il est le premier grand saint, le véritable apôtre, le nouveau fondateur. Il y meurt persécuté en prédisant une vengeance céleste : les Huns. L'église fut bâtie, disent Joconde et Veldekens, sur la route, l'*ager publicus*,

où fut déposé le corps du grand prélat dont la prédiction avait fait reconnaître la sainteté. Mais bientôt, avec saint Lambert et saint Hubert, Liége remplace Maestricht comme capitale du diocèse et de la principauté et Maestricht décline tous les jours ; son église seule reste, s'agrandit, s'enrichit. Ce n'était plus que la ville de saint Servais, dont les reliques faisaient toute la richesse. On s'en disputait partout des fragments, à Jérusalem, en Bithynie, dit-on, et à Rome, à Goslar, à Vienne, à Cologne, à Prague, à Quedlimbourg, à Stambruges près de Mons.

Les troubles et les guerres de Liége seulement donnaient à Maestricht des résurrections, des souvenirs, des jalousies. Maestricht n'avait pas d'industrie, pas de peuple. C'était une vieille et bonne cité ; ses habitants de race noble, antique, étaient toujours pour le pouvoir, pour le prince, pour la religion ; ils craignaient l'évêque comme le César, le consul. Maestricht était une ville forte par sa position, comme les Romains avaient su la choisir et la faire. Les évêques s'y réfugiaient dans toutes les guerres et les révoltes. Au XVe siècle, ce fut la grande et unique for-

teresse de Jean de Bavière contre les Liégeois révoltés. Le prince-évêque y réunissait ses alliés, ses amis, son clergé, ses soldats, sa cour. Maestricht redevint alors une ombre de capitale et d'évêché. Un grand miracle, un miracle pour la famille du prince-évêque vint donner une nouvelle puissance à Maestricht et y fonder véritablement un grand pèlerinage. Saint Servais avait toujours été honoré, et ses reliques étaient partout célèbres. Mais c'est seulement au XVe siècle qu'on fixe une époque, un jour, aux voyageurs, aux malades, aux pèlerins.

Les pèlerinages ont une immense importance dans l'histoire de la gravure, et celui de Maestricht, si près du berceau des Van Eyck, doit certainement occuper la première place, depuis la grande découverte de M. Ruelens, vingt-quatre bois d'une légende de saint Servais attribués aux célèbres inventeurs des couleurs à l'huile, de la peinture et de l'imprimerie, aux Van Eyck.

La guérison miraculeuse d'un duc de Bavière, oncle ou proche parent du prince-évêque de Liége, Jean de Bavière, fit alors la célébrité de Maestricht. Vers 1400, ce prince impotent

et perclus vint dans cette ville pour obtenir la guérison d'une cruelle maladie de pieds. Agenouillé dans la chambre des reliques, les deux pieds de Jésus crucifié tombèrent, dit-on, et il fut miraculeusement guéri. Vers 1402, le duc fit faire par reconnaissance le buste ou plutôt la tête de saint Servais, *caput,* dit Herbenus, et se plut à l'enrichir des pierres les plus rares et les plus précieuses.

Ce buste en or ou en vermeil, disent Van Heylerhoff et Collette, était orné de trente et un saphirs, cinquante-trois émeraudes , vingt diamants, cent soixante-deux unions,

grandes et petites, cent trente-deux doublets, sans compter les améthystes, les hyacinthes, les topazes et autres pierres. Aucun reliquaire n'avait alors autant de richesses, ajoutent MM. Bock et Willemsen. C'est sans doute pour préserver ce précieux trésor qu'on fit enfermer la tête de saint Servais dans une grande boîte dont Maestricht paraît avoir alors introduit l'usage dans les églises.

Le religieux prince bavarois, pour mieux achever son œuvre, vint même se fixer à Maestricht avec la duchesse, et demanda à reposer avec elle, après

sa mort, dans l'église Saint-Servais, où ils furent pieusement ensevelis.

Ce miracle et la reconnaissance du prince bavarois sont célèbres. Plusieurs gravures paraissent en avoir conservé le souvenir. De là date à Maestricht le grand développement des pèlerinages, la ferveur, les vœux et les riches donations de Louis XI, pour cette ville. Le roi de France était allié, par Isabeau et Charles VI, à la famille de Bavière. Saint Servais devint un des grands saints, un des protecteurs de cette illustre et puissante maison. Et le prince-évêque de Liége vint, avec toute sa

cour et le clergé qui lui était resté fidèle, chercher un refuge près de son église à Maestricht, en 1402, en 1407 et en 1408, dans une longue et terrible guerre contre les Liégeois révoltés.

C'est à ces grands événements qu'on doit reporter l'origine des gravures de la légende de saint Servais, dont M. Ruelens a si heureusement retrouvé un exemplaire dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Ce précieux volume dont les vingt-quatre gravures sur bois mesurent onze centimètres et demi sur dix et demi à onze et demi

de hauteur, imprimé des deux côtés des feuillets, n'appartient pas cependant au tirage primitif. M. Ruelens en fixe la date de 1426 à 1432. La première édition, le premier tirage était sans doute imprimé d'un seul côté du papier comme presque toutes les anciennes productions xylographiques. Quelques gravures semblent déjà manquer dans l'exemplaire de Bruxelles, qui ne donne pas l'histoire complète de la vie et des actes de saint Servais.

Les Van Eyck, à qui M. Ruelens attribue avec beaucoup de science et d'autorité les dessins de ces gravures,

avaient probablement suivi à Maestricht, en 1407 et 1408, Jean de Bavière, leur prince, leur évêque, leur premier protecteur. Cette ville possédait aussi de ces grands artistes deux tableaux célèbres : la sainte Face, *Facies*, et les Mages.

On exposait la sainte Face le 6 août, le jour de la Transfiguration, sur l'autel.

Ce tableau était conservé avec les plus précieux trésors dans la chambre des reliques où le duc de Bavière avait été miraculeusement guéri. Le tableau des Mages était placé dans l'église le jour de l'Épiphanie, le

6 janvier, et y restait jusqu'à la fête de la Purification, le 2 février. On ignore malheureusement le sort de ces deux ouvrages qui sont encore indiqués dans un *ordinarius* du XVI^e^ siècle. M. Schaepkens croit que la sainte Face est passée à Heidelberg, lors de la suppression du Chapitre pendant la révolution française.

C'est seulement pendant le long siége de Maestricht, en 1407 et 1408, que les Van Eyck ont pu voir, examiner, étudier l'histoire, les miracles et les reliques de saint Servais. L'*Agneau* de Gand, dans des sujets identiques, prouve un grand progrès.

Les Van Eyck se sont plu à rappeler souvent, dans ce célèbre ouvrage, leurs premières compositions, leurs tapisseries liégeoises.

Les prétendues maisons espagnoles aux pignons dentelés des xylographies de la légende de saint Servais figurent déjà, comme le dit Ruelens, dans les volets de l'*Agneau* des Van Eyck, aujourd'hui au musée de Bruxelles, dans la Vierge de saint Luc du musée de Munich, et dans le beau Calvaire de la galerie de Bruxelles, nº 370, que M. Michiels a restitué à Roger van der Weyden. Ces pignons dentelés apparaissent

encore dans les copies anciennes des scènes de la Passion, nos 38, 39, 41, de Bruxelles, dont les originaux appartiennent aussi, paraît-il, à Roger. On les retrouve dans les portraits de Jeanne la Folle, no 372, qui épousa en 1496 Philippe le Beau, et dans les tableaux si extraordinaires de Bout de Louvain, qui ne sont que des cartons pour des vitraux, nos 30 et 31 de la même collection de Bruxelles. Enfin l'on aperçoit encore des pignons dentelés dans le no 403 de ce musée. La vierge et les saintes, deux, ont aussi les robes en cœur de la Vierge de Maestricht. Ce ta-

bleau paraît avoir été inspiré par une gravure des maîtres de 1466. On pourrait peut-être même attribuer à ces célèbres graveurs cet ouvrage qui dérive de l'école des Van Eyck avec le style sec et dur que donne l'usage du burin, qui s'adoucit si bien avec l'habitude du pinceau.

Cette architecture était alors tout à fait inconnue en Espagne et en Italie pour les constructions civiles, et à peu près étrangère à l Allemagne habituée aux constructions en bois. M. Viollet-le-Duc en cite très-peu d'exemples en France, et seulement dans le nord, comme au châ-

teau de Pierrefonds. Ces pignons dentelés formaient de véritables escaliers, des espèces de mâchicoulis empruntés à l'art militaire du moyen âge, et pouvaient servir à la défense des châteaux, des forteresses ou des maisons, comme on le voit encore dans les ruines de Vianden, de l'ancien château de Clermont, dans des gravures de l'abbaye Saint-Laurent, à Liége.

Ces constructions sont certainement antérieures en Belgique à la domination espagnole. Il est même probable que ce sont les Flamands qui ont introduit cette architecture

en Espagne. Les pignons dentelés commencent déjà à disparaître dans nos provinces sous Charles-Quint, avec la grande école de Lambert Lombard, qui parvint malheureusement à faire oublier partout les anciennes traditions nationales, pour faire dominer le goût et le style italiens.

Ces mâchicoulis défensifs existent même déjà dans un des plus anciens monuments de Maestricht, dans la maison dite de Saint-Lambert. C'est, selon la tradition, son berceau : on y a trouvé un antique anneau, où Ghesquierre a lu le nom de la mère

du saint, Herisplindis. Le pignon est à huit degrés, comme dans les xylographies de Saint-Servais, et dans la *Judith* d'Israël van Meckenen, B, 4.

On retrouvait aussi cette architecture à Maestricht, dans un hôtel qu'avait habité Jean de Bavière et dans beaucoup de monuments de cette époque. Ces mâchicoulis, ou marches, ont été remplacés dans la nouvelle architecture du XV^e^ siècle, par des crochets de feuillage comme dans les pavillons ou mansardes des toitures du palais de Liége. Ces élégants crochets du palais semblent

avoir été créés à Liége, où on les retrouve dans les églises, les dalles tumulaires. Jean de Bavière a la gloire d'avoir commencé le palais et la grande tour de Saint-Lambert, comme l'ont déjà dit M. Pinchart et M. le comte van den Steen. Une anecdote fera mieux comprendre ce prince-évêque de Liége, ce véritable grand seigneur, dont nous avons beaucoup à parler.

Jean de Bavière allait souvent à Paris, où il avait un hôtel, se distraire de son rôle épiscopal. La reine, la belle et trop coupable Isabeau, était sa proche parente. On lui repro-

chait même, à Liége, de ne pas profiter de sa haute position en France, pour favoriser le commerce et les marchands de sa principauté. Ce fut une des premières causes, dit Fabert ou Bruslé de Montplainchamp, dans son *Histoire de Bourgogne,* de l'indignation de ses sujets.

Le jeune prélat, tout au plaisir, ne songeait qu'à éblouir les Parisiens par son luxe et sa cour, où se trouvait sans doute Kerlimerli, son fou, personnage peu ordinaire près d'un évêque. Des documents publiés par M. Devillers, archiviste à Mons, constatent le payement d'une maille

d'or, ou vingt sous, en 1408, à Kerlimerli, qui *fait le sot sage* à Mgr de Liége. Il avait sans doute négocié l'alliance du Hainaut, et avait apporté à Mons les écrits et les lettres de Jean de Bavière, pour demander secours contre les Liégeois qui l'assiégeaient dans Maestricht. Les envoyés de Liége reçurent aussi une maille d'or, pour avoir apporté les lettres et les réponses, les imprimés qu'ils portaient partout contre les écrits et les ouvrages de Jean de Bavière, contre ses belles et pieuses oraisons, *epistolas dulces et deprecatorias*, que nous chercherons

bientôt à expliquer avec ces impressions liégeoises dont parlent les chroniques.

Jean de Bavière aimait à se promener et à faire admirer toute sa suite, tous ses chevaliers, dans les rues de Paris, qu'il connaissait parfaitement bien. Un jour que sa cour était encore plus nombreuse et plus brillante, et excitait partout l'admiration, dit Jean de Stavelot, tous les seigneurs français et étrangers vinrent lui rendre visite. On s'amusa, on joua, et Jean de Bavière gagna tout. Un des joueurs ne put alors s'empêcher de parler contre ce *diable*

de prêtre et d'*évêque de Liége*. « Je ne suis ni évêque, ni prêtre, s'écria le prince, je suis, comme vous, chevalier, » et il fit jeter par les fenêtres tout l'or et l'argent au peuple, et partout il y eut merveille de sa libéralité. On s'étonnait surtout à Paris, dit Zantfliet, de voir un évêque qui était toujours, comme Hector ou Achille, avec une véritable armée, et qui ne portait jamais la mitre ni le rochet, et avait seulement le casque et le haubert.

LES VAN EYCK

Si la gravure de la Vierge de Maestricht remonte à 1379, elle appartient à l'origine, à la naissance même de l'art des Van Eyck, et est antérieure à leur grande découverte des couleurs à l'huile. Tous les anciens

monuments leur accordent cette invention, que la conservation merveilleuse de leurs tableaux suffit seule à prouver.

Un texte positif assure aux Van Eyck, ou à leurs compatriotes et associés, Engelbrecht et Cornelis, sortis avec eux de Maeseyck, en 1366, pour venir à Liége, la découverte de la gravure sur bois et sur cuivre, et d'une encre bonne et solide pour l'impression. Cette encre était une conséquence naturelle de l'emploi des couleurs à l'huile. Luc de Heere affirme ces trois faits si importants, et dit avoir

écrit d'après des documents authentiques. Rien ne permet de contester ce texte ; tout semble, au contraire, en prouver la véracité, l'autorité. (Voyez *Une gravure de* 1389 ; Liége, 1878, pp. 51, 125.)

Les Van Eyck ont dû découvrir des secrets de couleurs malheureusement perdus. Voilà ce qu'il faut nécessairement avouer, après avoir vu un seul de leurs ouvrages. Personne ne sait absolument plus rien de la composition de ces vernis, de ces glacis, de ces fonds, de toutes ces matières merveilleuses et admirables. Il suffit de comparer un ta-

bleau des Van Eyck avec une autre peinture pour le comprendre.

Il est regrettable qu'on n'ait soumis aucune peinture des Van Eyck à la comparaison des reproductions vitrifiées et inaltérables, pour juger de l'effet, des changements apportés par le temps, comme on l'a fait à Sèvres pour des œuvres plus modernes, qui changent d'époque en époque, d'année en année. Les Van Eyck semblent être restés seuls immuables, seuls éternels. Des couleurs disparaissent complétement, ou rendent méconnaissable un talent, un génie partout reconnu par les contem-

porains. Comme déjà Lombard et Lairesse, qui auraient pu recueillir à Liége encore tant de traditions des Van Eyck. Comme de nos jours, Léopold Robert, de souvenir si poétique, dont les ouvrages sont déjà entièrement perdus.

La Vierge de 1379 est un simple essai d'impression, qui prouve que la grande découverte de l'encre n'était pas encore faite. On l'essayait, rien n'était encore trouvé. On cherchait seulement, et c'était déjà quelque chose. On comprenait le but à atteindre, on le savait, on le voyait, et c'était beaucoup.

Les plus anciennes traces des essais des couleurs et des peintures à l'huile se trouvent dans le livre de l'évêque de Liége, Éracle, mort en 971, et dans Jean de Bologne, de Modène ou de Rome. M. Bourassé croit retrouver ce Jean dans un ami de Notger, l'évêque italien Jean, mort à Liége vers 1020. Enfin le célèbre Théophile du XIII^e^ siècle, qui a si bien connu toute l'industrie liégeoise : le fer, la calamine, le cuivre, s'est aussi beaucoup occupé de la peinture à l'huile. Il appartenait à l'Allemagne, et avait le nom de Roger. M. Merrifried a publié à

Londres, en 1849, un manuscrit de Paris, de Jean Lebègue, sur les couleurs. Ce recueil, très-important, composé par des Belges, vers 1400, donne les premières recettes pour graver les métaux à l'eau-forte, et des couleurs pour imprimer.

On voit qu'on s'est toujours occupé, en Belgique et à Liége, des recherches sur la peinture à l'huile, que les anciens avaient connue, mais n'avaient pas employée pour les manuscrits et les panneaux. Les Van Eyck ont seulement découvert, inventé des vernis, des laques, des fonds, et une huile très-inaltérable,

très-siccative. C'est une invention, une découverte qu'on aperçoit encore parfaitement dans leurs tableaux, et que personne n'a jamais peut-être bien connue après ces artistes. Cennino Cennini dit déjà, en 1437, que la peinture à l'huile était employée en Allemagne pour les panneaux, et prouve qu'elle était encore inconnue en Italie.

Pour arriver à obtenir une encre d'impression, il fallait encore des matières plus sèches, plus solides, comme dit Luc de Heere, plus inaltérables, ne laissant aucune trace grasse.

Ces derniers progrès ne furent réa-

lisés qu'après les Van Eyck, et probablement par Engelbrecht et Cornelis. Ce sont ces essais et ces découvertes qui ont immortalisé leurs noms.

Luc de Heere parle, en effet, de l'étonnement, de l'admiration de tous les anciens artistes pour les Van Eyck, et pour Engelbrecht et Cornelis. C'était l'émotion, la révolution d'un art nouveau. La puissance d'une immense invention, le génie d'une société nouvelle allait, avec l'imprimerie, sortir de la découverte des couleurs à l'huile.

Les Van Eyck ont dû trouver les couleurs à l'huile vers 1400.

Des tableaux de leurs élèves prouvent que la découverte était connue déjà en 1410, et bientôt elle fut portée en Italie par Antonello de Messine et le roi René, et Cennino Cennini avait déjà entendu parler de cette invention allemande avant 1437.

La légende de saint Servais, si heureusement découverte par M. Ruelens, paraît être aujourd'hui la plus ancienne gravure connue, et doit remonter aux siéges de Maestricht de 1407 et de 1408. La Vierge de Bruxelles, de 1418, qu'a si bien fait connaître aussi M. Ruelens, est déjà une œuvre d'art, qui prouve une

longue expérience, une grande pratique de l'impression. La légende de saint Servais a été certainement composée avant 1418 et avant 1425. Le 19 mai 1425, le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, attache à sa cour Jean Van Eyck, et Hubert Van Eyck est mort à Gand, dans un âge avancé, le 18 septembre 1426. Les lettres patentes données par Philippe le Bon à Jean Van Eyck, *paintre et varlet de chambre* de feu monseigneur le duc Jehan de Bayviere, ajoutent : « pour l'abilité et souffisance que par la relation de plusieurs de ses gens, il avoit oy et

mesme savoit et cognoissoit estre de fait de pointure. » Ce qui semble prouver que le duc avait eu occasion de le connaître personnellement, et l'engagea sans doute à lui confier surtout des missions diplomatiques importantes.

On connaît après 1425 toute la biographie des Van Eyck, année par année. Toutes les pièces avec leurs noms à Bruges avant 1420 sont fausses ou les dates en sont depuis longtemps rejetées de l'histoire, comme leur inscription à Gand dans une confrérie en 1412.

Après 1425, Jean Van Eyck n'a

pu s'occuper de la grande composition des vingt-quatre planches de l'*Histoire de saint Servais,* et des quatre pièces qui semblent manquer à cet ouvrage. Jean avait su gagner toute la confiance et l'amitié du duc de Bourgogne ; il avait les fonctions alors si honorables de son varlet de chambre. Il fut chargé des missions les plus secrètes et les plus importantes, en 1428 et en 1429, pendant quinze mois, en Espagne et en Portugal, pour négocier le mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal. Le mystérieux prince portugais, réfugié à Liége près de Jean

de Hinsberg, paraît avoir suggéré le choix de cette princesse. Jean Van Eyck est ensuite occupé aux singuliers ouvrages que le duc faisait exécuter avec si peu de goût au château de Hesdin, en 1431 et 1432, imitation d'une maison de plaisance des évêques de Liége, nommée la Bastreie. Le duc lui confie encore d'autres missions dont on peut deviner l'importance par les frais considérables qu'elles entraînaient. C'est à peine si le grand artiste a le temps de terminer en 1432 le tableau de l'*Agneau* de l'église de Saint-Bavon à Gand, commencé en 1422 par Hubert Van Eyck.

Et M. Ruelens lui-même n'ose pas placer après 1432 la date de l'exemplaire de la *Légende* de saint Servais de la bibliothèque de Bruxelles.

Dans une vie si active, si laborieuse, comment Jean van Eyck aurait-il pu encore se charger des nombreuses compositions de la *Vie* de saint Servais ? Comment pouvait-il aller à Maestricht pour consulter les manuscrits, voir et reproduire les reliques et les monuments ?

Le duc de Bourgogne aurait-il permis à son confident, à son ambassadeur, de s'occuper d'un semblable travail, si long et si difficile ? Philippe

le Bon n'ose pas, dirait-on, demander au grand artiste un tableau pour ne pas le distraire de ses fonctions à la cour, et de ses missions amoureuses ou politiques. Les bois de la *Légende* de saint Servais ne rentraient-ils pas dans les priviléges d'un des autres métiers toujours si jaloux contre les peintres? Van Eyck pouvait-il s'en charger à Bruges ou à Gand ?

De 1417 à 1424, les Van Eyck avaient suivi Jean de Bavière dans une longue et sanglante guerre. A la mort de son frère Guillaume, comte de Hollande, le 31 mai 1417, Jean ac-

court pour s'emparer des États et de la main de sa nièce Jacqueline, fiancée au duc de Brabant, qu'elle épousa le 4 avril 1418. Au milieu des premières hostilités, l'évêque de Liége se fait inaugurer dans le comté, le 23 juin 1418, à Dordrecht, et au mois d'août dans les principales villes hollandaises. C'est le sujet de plusieurs gravures et de la Vierge de 1418 de Bruxelles, avec les quatre sœurs de Jean de Bavière. Depuis le 14 septembre 1417, il avait abandonné son évêché et il cherchait à en oublier jusqu'au souvenir. Il n'ose pas même passer par Liége pour son mariage,

le 17 décembre 1418, à Luxembourg où il séjourne avec sa cour jusqu'au 19 août 1419.

Jean Van Eyck paraît avoir été le confident, le favori de l'ancien prince-évêque. C'est probablement Jean qui est désigné dans les comptes hollandais sous le nom de Henri, pour Jehan ou Johannes. M. Ruelens rattache aussi ce Henri Van Eyck à la famille des grands artistes. Ce Heynrich, *den melre,* avait déjà été employé par Jean de Bavière pour des ouvrages de peinture lors de son mariage pour *enluminer, dorer,* certain livre de la duchesse. Le 25 novem-

bre 1421, le receveur général du Luxembourg lui paye 33 florins.

Ce travail extraordinaire comprenait peut-être le beau portrait de Jean de Lynden, l'homme à l'œillet, dont il reste seulement l'admirable tête dans l'ancienne Galerie Surmondt, aujourd'hui à Berlin. Jean de Lynden venait de négocier le mariage de l'évêque de Liége avec Elisabeth de Gorlitz, duchesse de Luxembourg. Jean Van Eyck a aussi peint la femme de Jean de Lynden, Alix de Winsen, dont Butkens a donné une gravure dans les *Annales de Lynden*, p. 156.

Pendant la longue et sanglante

guerre de Jean de Bavière contre Jacqueline, en Hollande, l'ancien prince-évêque de Liége n'a pu s'occuper de faire composer la légende xylographique de saint Servais. Cet ouvrage ne lui rappelait que ses malheurs à Liége, et sa première carrière ecclésiastique qu'il avait embrassée avec tant de répugnance et qu'il avait fini par répudier, ce fut cependant toujours, pour Jean de Bavière, une tache et un remords, que le poison, disent les chroniques religieuses, vint punir, et qu'il ne put s'empêcher lui-même de regretter, de pleurer à sa mort

(5 janvier 1424). Aussi l'ancien prince-évêque cherche-t-il toujours, après 1418, à éloigner, à effacer tout souvenir de Liége, et il n'ose même plus, ajoute Jean de Stavelot, s'approcher de cette ville.

Dans les gravures de 1418 qu'il fait exécuter pour son inauguration dans les principales villes de la Hollande, il adopte même les images des Vierges de ses nouveaux États, pour remplacer la Vierge miraculeuse de Maestricht, et il est un des apôtres de sainte Lydwine de Schiedam, dont les chroniques liégeoises et Zantfliet prononcent les premiers le

nom. Jean de Bavière, en effet, était un prince religieux, dévot, et c'étaient des scrupules de conscience qui l'avaient toujours détourné de se faire prêtre et évêque sans une véritable vocation.

On peut donc conclure que les Van Eyck, après 1425, n'ont pu composer la légende xylographique de saint Servais, et après 1417, pendant leur voyage en Hollande avec Jean de Bavière, les Van Eyck n'ont pu être chargés d'entreprendre cet ouvrage.

C'est donc une production de leur jeunesse pendant leur long séjour à

la cour du prince-évêque de Liége avant 1417.

Jean de Bavière était un prince artiste, il avait des ménestrels, des fous, il est un des créateurs de la nouvelle architecture à Liége, des grandes tapisseries historiques, et des faïences artistiques. Les potiches du prince sont confondues avec les *Jacobakanetje* de Jacqueline dont il avait usurpé les États. Jean de Bavière est avec Jean de Hinsberg un des auteurs du mythe chevaleresque des Preux et des Preuses. L'art était déjà un drapeau des partis dans nos provinces. Les ar-

tistes avaient partout une grande position, un grand rôle politique. On était pour ou contre les Van Eyck et Roger van der Weyden, ou pour les byzantins, comme plus tard pour les romantiques et les classiques.

Philippe le Bon et les ducs de Bourgogne paraissent avoir vu dans Roger et dans toute la nouvelle école liégeoise des ennemis qu'ils refusèrent toujours d'employer. Ils adoptèrent peut-être les Van Eyck parce qu'ils avaient toujours été les fidèles de Jean de Bavière, leur implacable allié contre Liége. Philippe le Bon dit lui-même qu'il « savait et

connaissait personnellement l'habileté et la suffisance de l'artiste, « peut-être déjà comme diplomate du prince-évêque. Il se souvenait sans doute aussi des services que les Van Eyck avaient rendus à la politique et aux armes de sa maison par la *Légende* même de saint Servais, comme nous allons bientôt le voir. L'art et le goût influaient peu sur les choix du duc. Ainsi, pour remplacer les Van Eyck, en qualité de peintre, de *varlet de chambre* et dans tous leurs honneurs, il choisit Daniel Daret, dont la vie est restée aussi inconnue que le talent et les ouvrages. En vain pour

se rapprocher de la cour de Bourgogne, lors des projets d'abdication de Jean de Hinsberg, prince-évêque de Liége, Roger van der Weyden avait-il donné à la ville de Bruxelles les chefs-d'œuvre de l'hôtel de ville bientôt si célèbres. Ni le duc, ni aucun de ses sujets ne lui demanda jamais un tableau, ne lui envoya un seul élève, et Roger dut aller retrouver en Italie Nicolas de Cusa son ami, son maître et son protecteur.

LOUIS XI A MAESTRICHT

(1459)

C'est véritablement après le grand miracle en faveur du duc de Bavière, vers 1400, et les siéges de Maestricht, après 1408, que les pèlerinages de saint Servais prennent une grande importance. Ils deviennent périodiques, vers 1412. On

fixe leur retour tous les sept ans, pour les faire coïncider avec l'exposition des reliques d'Aix-la-Chapelle. L'affluence des pèlerins devient déjà si considérable en 1419, 1426, 1433, qu'on doit prendre des mesures de police. Les magistrats font un règlement pour la septennalité de 1440, date du plus ancien document sur les pèlerinages. On devait même ôter toutes les tapisseries de l'église à cause de la foule des pèlerins.

La célébrité de Saint-Servais rejaillit naturellement sur les autres églises de Maestricht et surtout sur la Vierge miraculeuse dont on

trouve alors les premières mentions.

Le roi de France, Louis XI, dont la dévotion et les pratiques superstitieuses sont si connues, fut un des plus fervents fidèles de Maestricht. Réfugié à la cour des ducs de Bourgogne depuis 1456, il habitait Genappe. Il fit, vers 1459, un vœu solennel à la Vierge de Maestricht et à saint Servais, ou, selon Saumeri, aux trois Rois Mages. Le malheureux prince avait sans doute invoqué ces trois grands patronages des exilés. Il fit aussi plusieurs pèlerinages à Hal et à Saint-Hubert ; c'était alors un intrépide chasseur.

A peine avait-il pu se faire reconnaître, à la mort de Charles VII, en 1461, dans les différentes provinces du royaume, qu'il songea à accomplir ses vœux. Son secrétaire, Guillaume de Vatry et sa femme vinrent à Maestricht en 1463 pour les faire exécuter avec ceux de la reine. L'ambassadeur de Louis XI remit alors authentiquement et publiquement les premières donations du souverain et en son nom. Des documents inédits, trouvés par M. Hahn, constatent en 1463 le payement de 1,650 livres tournois, d'une même somme en 1466, et un

autre acte authentique de Louis XI, de 1478, atteste un nouveau don de 1,200 couronnes au magistrat de Maestricht.

On éleva alors, disent tous les écrivains et les historiens de Maestricht, une grande chapelle près de l'église de Saint-Servais, qu'on appela toujours la chapelle royale, la chapelle de France ou du roi Louis XI. Elle a été démolie seulement en 1804, et les dernières éditions des *Délices des Pays-Bas* en montrent la perspective en avant du chœur, à gauche. M. Hahn, libraire à Liége, a retrouvé et possède

une partie des plans de cette construction et en a donné dans son catalogue de 1869, nº 274, une savante notice avec des reproductions photographiques. C'est alors qu'on remplaça, dans la main droite de la Vierge, la poire traditionnelle par une grande tige avec des fleurs de lis, et la poire fut placée dans la main de l'enfant Jésus.

Le vœu de Louis XI est le sujet de plusieurs gravures, deux sont encore célèbres. On sait combien le superstitieux Louis XI aimait à s'entourer d'images de saints, et qu'elle était sa dévotion pour les Vierges miracu-

leuses. Ces deux gravures qui portent les monogrammes et les chiffres des maîtres de 1466 représentent : la première, le vœu du roi et de sa femme, et l'autre, son accomplissement. Ce sont les deux pièces capitales des maîtres de 1466, leurs chefs-d'œuvre et véritablement les premiers beaux cuivres de l'art.

Le *Peintre graveur* de Bartsch leur donne les nos 35 et 36 (t. VI, pp. 16, 18).

La petite gravure, le 36, montre la bienheureuse Vierge comme elle était avant le vœu du roi et de la reine. La Vierge tient encore dans la main droite la poire ; à droite est

l'ange qui accompagne toujours saint Servais et lui avait annoncé à l'autel la fin de sa vie terrestre. Le saint porte la crosse dont la volute est tournée en dedans pour montrer le désir ou l'adversité, l'abandon. Hauteur, 5 pouces, largeur, 3 pouces 3 lignes. Le P. Cahier a montré que les crosses, leurs formes et leurs directions n'avaient aucune règle fixe, aucun principe certain. Il paraît cependant approuver cette distinction du caractère heureux ou malheureux des volutes, adoptée ici par les graveurs de 1466. Dans la grande gravure, le nº 35 de

Bartch, la Vierge a dans la main droite la fleur de lis, et la poire est dans la main gauche de l'enfant Jésus. L'ange est encore à droite et saint Servais à gauche, mais la volute de sa crosse est tournée en dehors pour montrer sa délivrance ou sa reconnaissance. Le roi de France est agenouillé à droite de l'autel, et la reine à gauche, remerciant leur divine protectrice. Hauteur, 7 pouces 9 lignes ; largeur, 4 pouces 8 lignes.

On pourrait peut-être voir, dans les deux personnages agenouillés, Guillaume de Vatry et sa femme ; les ambassadeurs de Louis XI. Cepen-

dant cette mâle figure, encore jeune, que les soucis du trône n'avaient pas assombrie, comme dans les portraits faits vers 1483, se rapproche du type des cartes à jouer des maîtres de 1466, où l'on a retrouvé le roi. C'est encore la figure d'un dessin de Gaignières et de la statuette de l'ostensoir-reliquaire des mages de Hal, donné par le prince vers 1470. Cette tête diffère beaucoup des gravures modernes avec le gros nez, les larges joues bien remplies, que Louis XI n'avait certainement pas dans sa jeunesse ; il était alors maigre, nerveux, intrépide chasseur, personne

ne pouvait le suivre. La grande différence vient de la barbe ou du costume de pèlerin qu'il avait dû prendre, ainsi que la reine qui est à peu près identique dans la statuette de l'ostensoir de Hal.

Il n'existe, paraît-il, que cinq exemplaires de ces deux gravures de 1466. Le seul passé dans une vente publique, chez M. Gutekunst, à Stuttgard, en 1873, avec le cabinet Durazzo de Gênes, la petite Vierge (B. 36), a été vendu 4,010 florins, sans les frais, ou environ 9,000 francs. C'est un des prix les plus élevés de cette grande collection italienne dont

les nielles si célèbres n'avaient pas même cette valeur.

D'après les documents et les gravures, on peut présumer que les vœux du roi et de la reine ont été faits pour la naissance d'un enfant et pour leur retour en France. On voit, en effet, dans une gravure, un nouveau-né devant une reine. Aux deux côtés de la chapelle, l'artiste a placé un lis. C'est probablement pour la naissance du dauphin Joachim, né à Namur le 17 juillet 1459, baptisé à Genappe le 5 août, et mort le 29 novembre à Hal, où son père avait fait un pèlerinage. Malheureusement

toutes les recherches faites par le savant archiviste de Namur, M. Bormans, n'ont pu aboutir ; une partie des registres de cette époque manque dans les archives.

Une grave question reste maintenant à éclaircir : les deux cuivres mêmes de la Vierge de 1466.

Comment expliquer l'inscription de ces deux gravures des maîtres de 1466, où on lit si bien l'attribution à Einsielden : « Dif ist die engelwein zum ensidlen » (B. 36) ; — « Dif ist die engelwichi zu unser lieben frouwen zu den einsidlen, ave gracia plena. » (B. 35.)

Ces inscriptions ont été ajoutées postérieurement et par un autre graveur sur les deux cuivres, comme le prouve l'examen des gravures. Jamais on ne plaçait alors les textes de cette manière. Ils devaient se trouver sur des banderolles ou en bas ou en haut de la planche. Probablement que les cuivres étaient trop courts, trop petits, ou plutôt d'autres inscriptions, d'autres dédicaces s'y trouvaient et on les a rognées pour les faire disparaître. Jamais les maîtres de 1466 n'ont ainsi gravé. Déjà le maître de 1464, si fidèle aux banderolles, dont on lui a souvent

donné le surnom, gravait des inscriptions dans les marges de ses gravures. Les Israël conservèrent aussi ces indications marginales en bas de l'encadrement pour leurs signatures et des textes dans six Vierges, les Apôtres, saint Christophe, saint Grégoire, Lucrèce et même dans la curieuse copie des portraits de Durer et de sa femme, avec leur piquante condamnation. (B. 184.) Wenceslas a aussi imité cette pièce sans le texte.

Il suffit de remarquer la disposition du manteau pour comprendre que jamais les graveurs n'avaient eu l'intention de faire une semblable

inscription à la Vierge d'Einsielden, dans un dialecte inconnu en Suisse, et sans même observer l'orthographe de la localité. Un petit écriteau dans la grande gravure semble avoir été réservé à une dédicace qui a été sans doute grattée. Cette tablette rappelle celle de deux tapisseries de l'*Apocalypse* où l'on a aussi effacé leur provenance liégeoise. La taille de la gravure des lettres est d'une autre main, si lourde, si profonde qu'on n'a pu ensuite les faire disparaître comme le reste de la planche pour y dessiner une autre composition, que nous allons décrire.

Rien dans ces deux ouvrages ne rappelle la célèbre Vierge des Ermites en Suisse, dans le canton de Schwyz.

La riche chapelle gothique, où les maîtres de 1466 ont placé la Vierge à la poire, est calquée sur les monuments mêmes de Liége et de Maestricht et differe en tout du petit temple de style roman, qui existait en 1466 à Einsielden. Enfin, les deux dessins de la statue miraculeuse sont encore plus différents. A Einsielden, l'enfant Jésus tient un oiseau dans la main gauche, et la Vierge n'a absolument rien dans la main droite. On n'a qu'à consulter toutes les images,

toutes les histoires, tous les pèlerinages, et surtout la savante publication de M. Morel sur ce sujet et la vie de saint Meinrad : *Die Legende von sankt Meinrad und von den Anfange der Hofftatt zu den Einsielden*. Einsielden, 1861. In-12, avec fac-simile. On y voit les plans de l'église en 1466, 1617, 1817. L'édifice n'a aucune importance au XVe siècle. Le pèlerinage était encore très-peu connu, et n'est indiqué dans aucun document de nos provinces, où l'on imposait alors partout des voyages pieux à Jérusalem, en France, en Espagne et en Italie.

Tout prouve que les maîtres de 1466 n'ont jamais vu la Vierge d'Einsielden, ni même son église, et n'ont eu absolument aucune connaissance de cette localité ni des attributs de cette vierge miraculeuse.

L'oiseau surtout a une importance capitale qu'il était impossible d'oublier, d'omettre ou de remplacer, à Einsielden. Il rappelle à la fois une pieuse tradition, l'ancienne légende locale et les deux corbeaux miraculeux qui accompagnent toujours les représentations de saint Meinrad.

Cet oiseau paraît avoir été, dans le

principe, la représentation mystique du Saint-Esprit, que la religion tolérait alors dans ces pieuses images. Dans une gravure du XVII^e siècle, avec le costume à la mode espagnole de l'époque, on avait dû supprimer les bras et ainsi l'oiseau, mais on avait eu soin de l'ajouter au-dessus de la couronne de la Vierge. On en trouve une grossière reproduction dans le volumineux ouvrage de Claude Jacquet, de 1740. L'oiseau était, en effet, tellement inséparable de la Vierge d'Einsielden, qu'on le plaça même dans ses armoiries. Cet attribut n'a jamais été inconnu dans

la représentation de la Vierge. Les premiers artistes l'ont souvent reproduit. Une belle statue de marbre du Luxembourg, trouvée par M. Schaepkens, à Maestricht, donne à la Vierge la rose et à l'enfant Jésus la colombe, vers 1400. Les Van Eyck ont aussi adopté l'oiseau dans plusieurs tableaux, comme on peut encore le voir à Bruges, à Anvers. Si les maîtres de 1466 avaient voulu graver l'image miraculeuse d'Einsielden, ils n'auraient eu qu'à se rappeler leurs premiers maîtres, leurs premiers associés, les Van Eyck.

En effet, les maîtres de 1466 n'ont

jamais pensé, dans ces deux célèbres gravures, à Einsielden. Ils ont même voulu y représenter à la fois la Vierge de Maestricht, son église, et les reliques de Saint-Servais et la chapelle royale qui rappelait les vœux de Louis XI et de la reine de France.

EINSIELDEN EN 1466

La *Vie de saint Meinrad*, exécutée vers 1500, peu après les deux chefs-d'œuvre des maîtres de 1466, par un graveur allemand, montre un autre art, une autre école, si l'on peut accorder ces noms à l'absence même

de toute idée de composition, de dessin, de gravure. Cette légende de saint Meinrad, qui prouve la barbarie et l'enfance de l'art en Allemagne, à cette époque, paraît cependant avoir été opposée à la légende xylographique de saint Servais des Van Eyck.

En effet, l'abbaye d'Einsielden n'était pas alors en état d'aller demander ni de payer des chefs-d'œuvre, ni une simple gravure de la bienheureuse Vierge, en 1466. De longues et coûteuses discussions avec les cantons, notamment avec Schwyz, absorbaient tous les esprits. Une partie des religieux et l'abbé

Gerold avaient été obligés de chercher un asile dans les monastères les plus voisins. Un terrible incendie, en 1465, venait de brûler et de ruiner la maison, épargnant miraculeusement la petite chapelle de la Vierge. Ce n'est pas alors qu'on pouvait songer à aller commander aux maîtres de 1466 les deux célèbres gravures. Et pourquoi faire la Vierge d'Einsielden sous deux aspects si différents, à la même époque, à la même date de 1466, que rien ne vient expliquer, et qui s'accordent si bien avec le vœu de Louis XI, à Maestricht, et à son

accomplissement? Pourquoi enfin la poire comme attribut de la Vierge? Pourquoi et comment la fleur de lis?

En réalité, ces deux belles planches de 1466 n'ont jamais été à Einsielden, où on les aurait certainement conservées avec un soin jaloux. Peu après leur exécution, et avant leur achèvement, elles étaient déjà en Italie. On a, en effet, imprimé en Italie des épreuves de ces deux gravures, et bientôt la grande planche, diminuée en longueur de 1 pouce 3 lignes, dit Passavant, t. V, p. 195, fut repolie dans le but d'y graver une autre composition : un chevalier en

armure complète, avec le nom de *Guerino dit Meschi*. (H. 6, p. 6 l. — L. 6, p. 8 l.)

Le fond de cette nouvelle planche conserve encore des traces de la gravure originale, des lettres de l'inscription sur le cintre, une partie du tapis formant le fond de la tribune, un reste d'architecture en bas. On en possède, ajoute le savant iconographe, à Paris, à Londres, au Musée britannique, des exemplaires d'un ton vigoureux, et un, à Berlin, d'une impression assez faible. Cette gravure italienne, très-remarquable, que Passavant place

à l'origine de l'école d'Ombrie, la seconde après une *cène* de Pérugin, appartient peut-être au même artiste ou à Signorelli.

Cette œuvre paraît remonter à l'année 1470. Le filigrane du papier offre une haute couronne, différente, dit Passavant, de celle qu'on trouve sur les papiers allemands ou néerlandais. On retrouvera probablement aussi le cuivre de la petite Vierge de 1466 dans une autre gravure de l'Italie. Les deux planches ont toujours été réunies, sont sorties du même atelier, ont été retouchées par le même graveur,

et ont disparu à la même époque.

Comment expliquer, peu après 1468, la présence en Italie de ces deux cuivres, si beaux, si précieux ; pourquoi cette destruction, et pourquoi n'en existe-t-il aucun tirage, aucune épreuve avant l'inscription d'Einsielden ?

Il est aujourd'hui impossible de répondre à ces questions. Nous savons seulement que les faits existent, qu'ils sont patents, connus. On peut présumer néanmoins que Louis XI n'avait pas encore reçu, en 1468, la livraison des deux planches, qui n'étaient pas entièrement ache-

vées, et dont les artistes voulaient peut-être lui faire présent, connaissant son amour de l'imagerie religieuse. Les rois de France avaient déjà obtenu, des maîtres de 1466, des cartes à jouer encore aujourd'hui célèbres. Les troubles et les guerres de Liége empêchèrent sans doute l'exécution de cette idée, et vinrent interrompre le travail des cuivres. Alors arrive la grande destruction de Liége, en novembre 1468. Rien n'échappe au pillage, ni les églises, ni les objets les plus sacrés du culte ; les deux planches tombent entre les mains d'un soldat

étranger, suisse ou italien, enrôlé par Charles le Téméraire. Ce sont de simples suppositions, mais on ne peut faire que des suppositions sur la destruction, en 1470, des deux premiers chefs-d'œuvre de la gravure des maîtres célèbres de 1466 et de leur singulière attribution à Einsielden.

Tous les bois, presque tous les cuivres des maîtres de 1466, paraissent avoir disparu vers cette même époque, ainsi que quelques planches de Martin Schongauer, dont les épreuves étaient déjà si rares en 1480 qu'on devait en faire des copies.

Des bois, des cartes des Preux furent aussi alors transportés en France et servirent plus tard à faire un coffret de mariage pour un paysan, qui fut transporté, de la Bourgogne dans le midi de la France.

Enfin, ce qu'il y a de certain, de très-important, c'est que les deux vierges d'Einsielden, de 1466, n'ont jamais été gravées pour Einsielden; que ce sont les chefs-d'œuvre des maîtres de 1466, qui les destinaient sans doute à un très-grand personnage, et qu'elles furent détruites avant d'arriver à leur destination.

Le fini même de ces deux gravures

prouve que certaines parties n'étaient pas encore achevées entièrement et ont été complétées, retouchées par un artiste bien inférieur.

Dans la petite, le Sauveur, à gauche, porte le sceptre, dont on a fait très - maladroitement, comme nous l'expliquerons plus loin, un goupillon. La partie supérieure a été ajoutée, et la ligne droite n'a pas été bien continuée, elle penche vers la gauche et laisse voir la retouche.

Cette gravure porte aussi la marque W. d'un des bons graveurs du XV^e^ siècle, et semble prouver que cet artiste y a aussi travaillé. Il

appartient certainement à l'école des maîtres de 1466 et a aussi reproduit dans ses compositions la chapelle de Maestricht. D'autres monogrammes se trouvent encore sur cette pièce, et différentes places paraissent avoir été réservées pour recevoir aussi des marques ou des inscriptions. Peut-être avait-on voulu faire de ces deux magnifiques planches, si extraordinaires, l'hommage d'un atelier, d'une académie, d'une grande et illustre maison, *casa excelenti*, à Louis XI. Le roi de France était alors le grand ami, le puissant allié des Liégeois, qui ne pouvaient compter que sur

lui dans leurs luttes incessantes contre les ducs de Bourgogne, déjà partout en hostilité avec la France. Louis XI suscitait, payait tous les partis, toutes les émeutes à Liége ; ses espions, ses émissaires, ses ambassadeurs étaient toujours dans cette ville, alors si riche et si puissante. Aussi Charles le Téméraire, avant de commencer une dernière et terrible campagne contre Liége, en 1468, avait-il pris soin de s'emparer du roi à Péronne, pour le forcer à marcher lui-même contre la ville, où il avait toujours attisé la guerre et la révolte, et montrer aux Lié-

geois qu'ils n'avaient plus rien à espérer. Liége succomba avec l'honneur de la France, de la royauté et Louis XI n'osa plus rentrer à Paris, où le peuple criait partout : « Liége » ou « Péronne ! »

Ajoutons enfin que dans la petite Vierge de 1466, dans la flèche de la chapelle, au centre, sous les deux clefs papales, se trouve une petite figure, une espèce d'arbre, qu'une retouche malheureuse a voulu changer en croix. Les deux seuls exemplaires que nous avons vus de cette gravure ne nous permettent pas de deviner ce signe assez important

pour être placé dans le centre de cette composition, et qui paraît se rapprocher du *Perron* des armoiries de Liége, dont on a voulu faire une croix. La tête de saint Servais a aussi subi une altération sur le cuivre.

LA GRANDE VIERGE

DE 1466

ET SAINT SERVAIS

En examinant la grande gravure de la Vierge, des maîtres de 1466, on est bientôt frappé de la ressemblance qu'offre la partie supérieure avec les bois qui représentent l'exposition des reliques de saint Servais dans la

légende xylographique, publiée par M. Ruelens. Et si l'on étudie un peu attentivement cette belle composition, l'on voit bientôt que les trois personnes de la Trinité divine sont entourées de toutes les précieuses reliques de Maestricht, que vient couvrir le triple dais ou voile prescrit par le rituel de l'Église après 1458.

Les deux draps miraculeux sont placés sur la galerie ; le graveur semble même vouloir en marquer la couleur blanche et rouge. Un ange ou un jeune lévite porte le bâton, le *tau*, dont une retouche postérieure a fait une espèce de petite croix, en

conservant les deux branches recourbées; dans la main gauche il tient aussi la patène miraculeuse. Jésus prend le sceptre épiscopal. Au centre un ange montre le calice, ou la coupe, apportée du ciel par un miracle célèbre et détruite en 1579. C'était la grande relique où tous les pèlerins allaient boire et faire une offrande, qui constituait un trésor spécial, le plus riche. Elle était, dit Herbenus, renfermée dans une boîte d'or. Le buste seul de saint Servais et le bras de saint Thomas ne sont pas représentés dans la gravure de 1466. Une ancienne règle canonique défend

d'exposer ensemble les reliques ou les corps des saints et la Divinité, même dans les calices où on l'avait longtemps toléré, et saint Servais était déjà à droite de la Vierge.

Le bâton, le sceptre, la patène, la coupe, les deux draps miraculeusement envoyés du ciel, pouvaient seuls figurer dans cette belle et savante composition. Le suaire ou vêtement sacré du saint et sa crosse épiscopale ne pouvaient y entrer, puisqu'il était dans la gravure près de la Vierge.

Le graveur chargé de retoucher et d'approprier cette pièce pour Ein-

sielden, ne pouvant en rapporter aucun détail à la Vierge des Ermites, a dû en modifier tous les sujets. De la coupe on cherche, dirait-on, à faire un vase pour l'eau bénite, et le sceptre de saint Servais devient l'aspersoir, le goupillon. C'est là véritablement le sceptre dont parle encore le texte de la légende xylographique. C'est la partie inférieure et la plus ancienne de la crosse actuelle, qui était d'abord la partie supérieure, comme dans un saint Servais du XIII^e^ siècle, qu'a fait connaître M. Franquinet. La crosse n'est qu'une variation postérieure du

sceptre. Le saint n'a jamais été représenté anciennement ni avec la crosse, ni avec la mitre. La mitre, que les Romains réservaient aux femmes, n'a été adoptée pour les évêques qu'au XII^e siècle. La crosse apparaît au VI^e siècle, d'abord avec la *cabata* de saint Remi, et le *baculus* de saint Césaire, deux véritables sceptres. Jean de Bavière et la légende xylographique acceptent la mitre et la crosse comme une couronne et un sceptre, comme un symbole du pouvoir temporel que les sceaux avaient d'abord consacré. Le grand tableau de saint Servais de

l'église de Maestricht, gravé par M. Schaepkens, ne lui donne pas encore la mitre qu'un ange tient seulement à ses pieds.

Il suffit d'examiner la belle gravure de la Vierge d'Einsielden des maîtres de 1466 pour en apercevoir toutes les modifications.

Ces additions et ces retouches n'appartiennent pas même à un artiste de cette école. On doit seulement comparer l'aspersoir que, par une antique tradition conservée dans le rituel romain de l'Extrême-Onction, l'on donne à saint Pierre, dans la représentation de la mort de la

Vierge; l'iconographie grecque le remplace par l'encensoir.

Dans la belle gravure de Martin Schongauer, sur ce sujet, B. 33, un chef-d'œuvre, le goupillon a un tout autre caractère et est encore, comme ordinairement, de forme ronde et composé d'une matière très-souple, légère, ondulée. Le goupillon de la Vierge de 1466 est allongé, d'une matière dure, roide, assez mal gravé, à ligne droite, comme on en retrouve seulement dans les gravures italiennes. Cependant les nombreux copistes de la mort de la Vierge, Wenceslas, en 1481, Israël Mecke-

nen, plus ancien, Glokenton, ont toujours fidèlement conservé l'aspect, le type du goupillon de Schongauer. Le vase qui renferme l'eau bénite dans ces quatre gravures est aussi d'une autre forme, avec l'anse attachée à des anneaux ornés de têtes de bœuf, selon le symbolisme antique et comme dans les fonts de Lambert Patras, de 1112, un des premiers chefs-d'œuvre de l'art, à Liége. On peut voir d'autres différences dans la légende xylographique de saint Meinrad, où on trouve aussi un goupillon et des crosses d'un caractère différent.

Jamais la Divinité ne donne la bénédiction avec le goupillon, que l'Église a toujours réservé pour l'officiant à la messe, pour certaines cérémonies religieuses, ou pour rappeler les miracles extraordinaires d'un saint, comme ceux de saint Exupère, à Toulouse, de saint Evermode, à Ratzebourg, de saint Fontan, en Angleterre, de sainte Marthe, à Tarascon.

Les évêques mêmes ne prennent pas le goupillon pour bénir le peuple, non plus que le souverain pontife dans les plus solennelles bénédictions papales qui se faisaient quelquefois par les deux candélabres mystiques

à deux et à trois branches. La bénédiction par la main est seule digne de la Divinité, des papes et des prélats.

Jamais enfin, lorsqu'il s'agit de bénir avec le goupillon, on ne le montre plongé dans l'eau bénite comme dans cette gravure de 1466, mais on représente l'acte même de la bénédiction, seul efficace. Aussi pour chercher à l'expliquer a-t-on transformé le sceptre divin de la petite Vierge de 1466 en goupillon tenu d'une manière encore très-malheureuse. La petite gravure deviendrait ainsi l'explication, le complément, le couronnement de la grande gravure

de 1466, où la Vierge est sur l'autel, près des donataires, dans une riche église qui montre l'accomplissement du vœu royal et du désir de saint Servais.

Ces singularités prouvent les nombreux changements faits à une époque très-ancienne, à leur arrivée en Italie, aux planches, aux cuivres de 1466, peut-être par l'artiste même de *Guerino*. Seraient-ils tombés dans les mains d'un avide spéculateur, pendant la destruction et les pillages de Liége, en 1468? A-t-on voulu les utiliser d'abord pour les pèlerinages d'Einsielden? S'est-on aperçu bientôt

de cette grossière supercherie? Et a-t-on été forcé d'effacer alors, de détruire complétement le premier ouvrage? Ce sont des questions très-importantes, malheureusement impossibles à résoudre aujourd'hui.

Seulement, un fait certain, indéniable, c'est que cette exposition des reliques n'a point eu lieu à Einsielden, où n'a jamais existé de tribune extérieure, comme à Maestricht, pour les montrer; et pourquoi placer ces deux tapis si différents sur cette galerie? Un seul pouvait facilement la couvrir ou l'orner. Aucune tenture ne se trouve

sur les corniches des xylographies de la première ou de la seconde édition, en 1408 ou 1426. Les anciens rituels n'en indiquent jamais. En 1559, on ordonna seulement de tapisser entièrement le mur, pour l'exposition des reliques, *totaliter illic panni depicti,* et les deux tapis de 1466 n'en cachent rien.

Dans la deuxième édition de sa savante dissertation sur saint Servais, dans les *Documents iconographiques de la Bibliothèque royale de Belgique,* en 1877, M. Ruelens paraît disposé à voir une autre main, un autre travail de graveur dans les

quatre planches des reliques de la légende xylographique. Cependant c'est une suite indispensable, nécessaire, la partie principale de l'œuvre ; les dimensions, le style en sont bien conformes. La difficulté des sujets, dans des compositions beaucoup plus compliquées, l'inexpérience ou la fatigue d'un aussi grand travail, peuvent seules expliquer certaines défaillances. Une note de 1458, de Barthélemy Van Eyck, chanoine de Saint-Servais, indique déjà ces quatre séries de l'exposition des reliques à Maestricht. Ces noms d'une très-petite localité, où toutes les per-

sonnes étaient un peu parentes ou alliées, est chose assez remarquable, et cette note paraît se rapporter même aux gravures des célèbres artistes.

En effet, ces quatre xylographies sont très-probablement les premières, les plus anciennes de l'œuvre. Cette galerie ou tribune a été changée, en 1425, à Maestricht, comme dans la gravure de 1466 ; on l'a même ensuite enlevée pour agrandir les fenêtres. Les dessins de la légende doivent nécessairement remonter à une époque antérieure. On aurait sans doute fait modifier ces compositions pour les éditions postérieures

à 1425; les pèlerins n'y auraient retrouvé aucun pieux souvenir.

Les bois n'indiquent pas encore le baldaquin ou dais qui devait couvrir les reliques, déjà mentionné par Barthélemy van Eyck, en 1458, et très-bien reproduit dans la Vierge de 1466. On n'avait pas, probablement, songé à l'établir dans les premières expositions des reliques vers 1400, et ce fut seulement après 1458 qu'on fixa à trois le nombre des voiles ou tentures, comme on le voit dans la gravure de 1466.

On avait commencé à tailler d'abord ces quatre bois, les plus

utiles, les plus nécessaires aux pèlerins. Le texte seul de ces quatre planches est rimé en français liégeois, et le texte des vingt autres gravures de la vie de saint Servais est en prose. On n'avait pas eu le temps sans doute de chercher les assonances, ou on les avait oubliées. Ce français rimé qui accompagne ces xylographies prouve aussi que l'ouvrage n'a pas été fait pour Maestricht, où le flamand aurait été seul employé, comme dans les autres gravures que l'on conserve sur saint Servais. Le style se rapproche de celui de la chronique de Jean des Preis, mort

en 1400. Liége conservait peut-être seule encore, à cette époque, cette poésie en assonances, vieux reste des chansons de gestes qui avaient eu tant de succès dans cette ville.

Jean de Bavière, le plus fidèle allié de la politique française, a pu seul commander aux Van Eyck un semblable ouvrage, et lorsque ces grands artistes furent attachés au duc de Bourgogne, ils ne purent même plus l'entreprendre. On ne pouvait venir leur demander à Gand ou à Bruges un si long travail, qui exigeait la connaissance et l'étude la plus complète de la vie,

des actes et des miracles de saint Servais, qu'on ne pouvait faire enfin qu'à Maestricht. Les dessins et les compositions prouvent un ouvrage de leur jeunesse, où l'on retrouve souvent des sujets, des personnages de leurs plus grands chefs-d'œuvre, corrigés et plus exactement composés et dessinés.

Dans les tapisseries de l'histoire de la Vierge, de la première manière aussi des Van Eyck, on trouve encore ce groupement compacte des personnages et ces têtes juxtaposées de la légende de saint Servais. On aperçoit enfin, dans ces anciennes

tapisseries de Madrid, photographiées par la maison Laurent, l'intérieur même de l'église des gravures de 1466. Ces longues fenêtres, avec la disposition des vitraux, des meneaux, et les détails des voûtes, se retrouvent dans les tapisseries 524-525. On y voit naître déjà les dernières transformations de l'ogive à Liége, comme dans Saint-Jacques, le Palais, et dans la grande gravure de 1466. (B. 35.)

La Vierge de la tapisserie 524 a aussi l'attribut de la Vierge de Maestricht, la poire. Elle ne porte pas de couronne. C'est le sujet de la

tapisserie 528 : le « Couronnement. »

Enfin, les auteurs de la légende xylographique de saint Servais, des tapisseries de Madrid, des gravures de 1466, ont certainement copié la même église, et cette église n'est certainement pas la petite chapelle d'Einsielden.

LA VIERGE

DE MAESTRICHT

Les modifications apportées ensuite à la statue de la Vierge de Maestricht viennent encore confirmer cette nouvelle attribution des deux gravures si célèbres des maîtres de 1466, si étrangers à Einsielden.

Comme nous l'avons vu, c'est après la donation du roi Louis XI qu'on a mis dans la main de l'Enfant Jésus le globe du monde. On fut même obligé alors, dit M. Schaepkens, de couper une partie des doigts et ce globe n'était d'abord que la poire qu'on avait ôtée de la main de la Vierge pour y mettre la fleur de lis.

Cependant le lis est un attribut très-peu connu anciennement et ne figure même pas dans les premières Annonciations, ni dans l'iconographie grecque de Denis de Fourna, publiée par Didron. L'ange tient

une lance ou un bâton. La fleur que l'on voit dans la main de la Vierge est la rose, qui a donné la fête du dimanche des roses, et de la rose d'or attribuée à Innocent III ; de Rossi croit déjà la retrouver dans les catacombes. Saint Léon IX fonda en Lotharingie, en 1050, une rente pour fabriquer la rose d'or. La rose apparaît dans les premiers ouvrages des maîtres de 1466, dans une Vierge avec la date de 1461, dont le dessin est conservé à Francfort. (PASSAVANT, 136.)

Le lis n'a donc pu être pris, à Maestricht, que par une cause tout à fait extraordinaire et pour la dona-

tion de Louis XI. De là, il s'est introduit partout dans l'imagerie religieuse avec la politique et l'art de la France.

L'olivier, que l'on voit dans les accessoires ou les ornements de plusieurs Annonciations très-anciennes, fut changé facilement en lis.

Le lis devint bientôt l'emblème de la pureté, et fut donné à presque tous les saints. La France l'introduisit même en Russie, où il a souvent remplacé l'olivier de l'art byzantin, qui n'a jamais connu le lis. L'art moderne a seulement supprimé de cette fleur, selon Helmsdelfer,

les anthères, ou d'après Laforge, les étamines, dernier progrès de la science mystique depuis Linné.

Le lis, symbole de la France, a subi toutes les vicissitudes de sa politique et de son histoire.

Dans la gravure de J. Waldor, qui porte la date de 1600, seule image authentique et officielle, approuvée par l'église même des Frères-Mineurs, le lis a déjà disparu et la Vierge a repris la poire; la femme à droite n'a pas de couronne, mais conserve à ses pieds le petit enfant. Sans doute que, pendant les guerres avec la France, le gouverneur espa-

gnol de Maestricht avait exigé ces changements, et le retour à l'image primitive. Dans la petite gravure de l'édition latine de Sedulius, de 1609, la Vierge a le grand manteau espagnol, qui cache entièrement les bras et les mains.

Dans une gravure dont des tirages postérieurs portent la date des indulgences accordées et renouvelées en 1739, avec le nom de P. Moor, la fleur de lis reparaît. On l'a incrustée dans la poire même, ce qui doit avoir occasionné l'erreur de M. Schaepkens qui prend cette poire creusée pour un encrier, attribut assez sin-

gulier et inconnu de la statue miraculeuse. Cette gravure de P. de Moor reproduit une image beaucoup plus ancienne. Vers cette époque, probablement après la prise de Maestricht par les Français en 1673 ou en 1748, on avait cherché à rétablir la statue miraculeuse comme elle était anciennement après la donation de Louis XI. Sept personnes dans cette gravure invoquent la bienheureuse Vierge. Une femme à gauche, la tête couronnée, porte l'étoile à cinq pointes, et de sa bouche sort une banderole avec ces mots : *Ave Maria stella*. Au bas,

un lion couché ; au-dessus, on a gravé les indulgences et la date de 1739. Cette pièce mesure : H., $0^{m},12$, L. $0^{m},66$. On avait copié, après la domination française à Maestricht, en 1673 et en 1748, une ancienne composition faite pour la donation de Louis XI et de la reine. On paraît même avoir voulu se servir d'un semblable procédé en 1794, pour sauver la statue miraculeuse des iconoclastes de la république française.

On n'indique, avant le XV^e^ siècle, aucune Vierge miraculeuse avec la poire pour attribut. Après les célè-

bres gravures des maîtres de 1466, de Martin Schongauer, de Lucas de Leyde, d'Albert Durer, la poire s'introduit dans l'art. Ces chefs-d'œuvre la font connaître partout, et l'imagerie liégeoise l'a très-souvent adoptée. Mais nous ne connaissons encore, à cette époque, aucun sanctuaire célèbre par des miracles ou des pèlerinages, qui donne à la Vierge cet emblème, resté jusqu'ici sans explication. Ni le P. Cahier, ni Laforge, ni Malou, ni Pugin, ni les bollandistes n'en disent un seul mot. La poire et le poirier figurent dans l'Odyssée, mais sont entière-

ment inconnus dans la Bible. Une ancienne règle canonique semble défendre aux artistes de donner des attributs qu'on ne peut appuyer sur un texte des évangiles, et particulièrement sur le Cantique des cantiques pour la Vierge.

Les Vierges primitives paraissent tenir le globe du monde ou la colombe. La colombe est la représentation du Saint-Esprit, ou plutôt un symbole de toutes les vertus, et surtout de la pureté. C'est, comme on le sait, l'image la plus souvent reproduite par les anciens chrétiens, qui n'y cherchaient d'abord aucun

signe de la Divinité. La colombe apparaît déjà dans l'Ancien Testament, dans vingt-quatre textes, et avec le Déluge, la Fournaise des trois jeunes Hébreux, etc. On la retrouve partout dans les Catacombes, souvent aussi pour signifier l'âme des morts.

Le globe du monde est peut-être, cependant, encore plus ancien dans la représentation de la Vierge. La Vierge de Hermalle, entre Liége et Huy, du musée des antiquités de Bruxelles (B. 1), tient l'enfant Jésus portant le globe, avec un trou, probablement pour y placer la croix.

Ce curieux bois, recouvert de toiles plâtrées et peintes, est une des plus anciennes sculptures de nos provinces ; vers l'an 1000. Le globe est aussi dans la statue vénérée à Ittre, depuis 1096.

La célèbre Vierge de la Potterie, à Bruges, la plus ancienne de la Belgique, croit-on, dont parlent des documents de 1009, porte aussi le globe, dont on a fait ensuite la pomme dans les statues souvent modifiées ou renouvelées. Le globe est, en effet, l'origine de la pomme dans ce sujet. On en a fait ensuite une espèce de contre-partie d'Ève,

pour placer la rédemption après la chute, et rappeler la victoire promise contre le serpent. Le globe du monde, avec ou sans la croix, domine jusqu'au XVe siècle.

Un miracle populaire et un saint populaire paraissent avoir été dans nos provinces, l'origine ou le prétexte de la pomme. Le bienheureux Joseph Hermann, prémontré, mort vers 1230, à Steinfeld, près d'Aix-la-Chapelle, ayant un jour offert une pomme à l'enfant Jésus, la légende rapporte que la Vierge abaissa la main pour recevoir la petite offrande du jeune écolier, dont toute la vie fut digne

d'un si miraculeux début. Ce premier miracle a surtout conservé pendant longtemps une grande célébrité. Les puissantes maisons des prémontrés dans l'évêché de Liége en furent partout l'écho. C'est de cette pomme que dérive, avons-nous déjà dit, la poire de la Vierge de Maestricht.

Les textes, en effet, semblent laisser planer un doute sur le fruit primitif. La poire est peut-être cependant une mauvaise lecture du mot *porrectum*, conservé encore par les bollandistes, p. 688. Le jeune enfant, disent-ils, offre une poire, et la bénigne Mère étend la main pour rece-

voir ce peu de chose, la minuscule étendue... « Ecce benigna Mater imaginis manum extendit et porrectum sibi minusculum de manu accepit. »

Cependant, la poire était encore un fruit très-rare; elle paraît, il est vrai, en Belgique avec la loi salique et le capitulaire *De villis,* mais elle a toujours demandé une culture perfectionnée. Selon une tradition des jardiniers liégeois, les Pepin auraient introduit le poirier dans le palais de Herstal avec le pêcher. On l'aurait même déjà placé au mur en espalier, invention que l'on attribue aujour-

d'hui en France, à Port-Royal, ou à de la Quintinie. Le poirier a toujours été cultivé avec beaucoup de succès dans le pays de Liége.

Il est probable que cet arbre a été apporté sur les rives de la Meuse par les Romains qui en faisaient grand cas. La poire figure dans plusieurs antiquités de nos provinces ; c'était un attribut de la déesse Nehallennia. Pline indique déjà quarante-trois variétés de poires et seulement vingt-neuf de pommes. Saint Martin de Tours porta, selon une tradition, le poirier dans le midi de la France. Saint François de Paule a mis en

grande faveur le *bon chrétien*, sans doute le *crustemium* des anciens, à la cour de Louis XI, qui cependant paraît l'avoir rapporté de la Belgique, et qu'il ne put certainement alors recevoir de l'Italie. Sous Louis XI, la poire fut aussi donnée à quelques images de la Vierge en France, et même dans des monnaies, des médailles. M. Morren attribue à l'empereur Maximilien l'introduction du poirier dans une partie de l'Allemagne.

Le poirier, en réalité a pu exister presque partout à l'état sauvage; seulement pour produire de beaux

et bons fruits il faut une culture très-perfectionnée. Or, la poire donnée par les artistes à la Vierge de Maestricht est très-belle, très-grosse. C'est probablement même le *bon chrétien* de saint François de Paule et de Louis XI. On peut facilement le voir dans les gravures d'Albert Durer, si souvent reproduites, et qui ne sont que des copies de la Vierge de Maestricht.

La poire est aussi l'attribut que Lucas de Leyde donne presque toujours à ses vierges. C'est par erreur qu'on indique quelquefois une pomme, dans les descriptions de ses

gravures si belles, si fines, malheureusement bientôt abîmées, ou retouchées. Le célèbre artiste, comme Rembrandt, n'a jamais quitté les Pays-Bas ; il est la dernière expression de l'école de Roger van der Weyden ; il appartient encore tout entier, comme dit Vasari, à l'école liégeoise.

On comprend toute l'importance d'un semblable fait.

Si la poire est un attribut exclusif de la Vierge miraculeuse de Maestricht au XV^e^ siècle, toutes les anciennes gravures qui l'ont si souvent reproduite, à cette époque, ont na-

turellement une origine liégeoise.

Ce fait a une immense importance que nous pouvons seulement ici indiquer et qui demanderait de trop longs développements. Dans la Vierge à la poire d'Albert Durer, B. 41, on trouve même un fond qui semble rappeler les anciennes fortifications de Maestricht. On en possède un dessin beaucoup plus ancien que la gravure, qui porte la date de 1511. Waldor a copié, à Liége, vers 1600, ce cuivre de Durer, et aussi la Vierge de 1514, B. 33. Ces deux pièces du célèbre graveur liégeois sont très-extraordinaires et

s'accordent peu avec son talent si fin, qui dérive encore des vieux maîtres. Sans doute que ces deux Vierges avaient toujours pour lui un intérêt local. M. Martial, avocat à Liége, en conserve un exemplaire dans ses riches collections.

La poire figure aussi dans plusieurs autres Vierges à Liége. Le chapitre de Saint-Lambert l'a souvent adoptée, comme dans sa *supplique au tres-sainct Père*, du 27 juillet 1636. Un bois de 41 millimètres de hauteur et de largeur, reproduit la Vierge de Maestricht avec la poire dans un ovale et quatre orne-

ments formés par une fleur de lis dans les coins. A droite, un autre bois de H. $0^m,039$ mill. sur $0^m,031$, représente S. Lambertus avec le monogramme E. F. Ces deux gravures se trouvent aussi sur d'autres pièces, et semblent rappeler la double origine de l'évêché, transporté par saint Hubert de Maestricht à Liége.

Après les grands artistes du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, qui tous ont reproduit la Vierge de Maestricht, la poire s'introduit un peu partout. On la retrouve surtout en Belgique dans la grande chalcographie religieuse

d'Anvers au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle. M. Gielen, savant archéologue, à Maeseyck, nous en a communiqué un bel essai sur vélin. L'Enfant placé sur le bras droit montre la poire suspendue aux doigts de sa main droite. Cette disposition a été aussi adoptée par quelques peintres. Ce sont de simples ouvrages de piété, sans aucune intention locale et qui n'appartiennent, en aucune manière, à Maestricht.

JEAN DE BAVIÈRE

A MAESTRICHT (1408)

L'épiscopat de Jean de Bavière, petit-fils de l'empereur Louis, est l'époque la plus grandiose de l'histoire de Liége. C'est le premier triomphe de la démocratie, de la révolution. Le prince-évêque n'était

ni mauvais, ni méchant ; il était jeune, très-jeune, et ne voulait pas être prêtre. Destiné par sa famille, dès son enfance, à l'archevêché de Cambrai, il y renonce en 1389 pour la principauté de Liége, alors l'évêché le plus riche de l'Europe, dont on peut évaluer le revenu annuel à une dizaine de millions de francs en valeur actuelle. Il est proclamé, le 8 mai 1390, à peine âgé de dix-sept ans. Une armée de princes et plus de mille chevaliers avec leur suite assistent à sa joyeuse entrée, le 10 juillet. Après vingt-huit ans de règne, il abandonne le trône épis-

copal, le 31 mai 1417, pour aller conquérir le comté de Hollande sur sa nièce Jacqueline ; le 17 décembre 1418, il épouse Élisabéth de Gorlitz, duchesse de Luxembourg, et il meurt empoisonné le 5 janvier 1424.

Jean de Bavière ne se laissa pas consacrer et n'accepta pas même la prêtrise. Les Liégeois lui reprochaient ses amours et son refus de remplir les fonctions religieuses, *pour ce qu'il ne vouloit chanter messe*. Jean ne voulait être qu'un souverain, refusant même le titre d'évêque et ne prenant que le pouvoir

temporel. Liége ne pouvait tolérer ses prétentions qui menaçaient toute sa constitution politique, son indépendance et même toute la principauté transformée en simple seigneurie. Les adversaires du prince prirent eux-mêmes le nom de *haidroits*, ou ennemis des droits et des prétentions de l'évêque que l'on voulait réduire à un rôle purement spirituel ou religieux. Haidroits, haïsseurs du droit, « odientes jus et æquum, osores justitiæ, » dit Ducange, avec les chroniques liégeoises. (*Voyez* M. HENAUX, *Histoire de Liége*, I, p. 563). La grave,

l'éternelle question du pouvoir spirituel se posait alors à Liége, comme de nos jours encore en Italie. Les adversaires des haidroits les nommaient les cornettes, *cornutus,* de la forme de leurs chapeaux, le *bonnet de la liberté.* Il reste, sur ce sujet, des documents curieux et une ballade des *haulx bonnets*, qu'ont fait connaître M. Montaiglon et le *Magasin pittoresque* en 1856.

La révolte légitime contre Jean de Bavière, provoquée en 1402 par des brasseurs et des cabaretiers, fut bientôt générale. C'est ainsi que commença aussi la grande révolution

française, en 1789. A Liége, on rappelle déjà les proscrits, on rouvre les prisons, on détruit la *bastille* de l'Official. Toutes les villes liégeoises entrent en fédération dans la grande fête du *château,* le 31 août 1404, à Liége, avec revues militaires et danses, les premiers *cramignons* liégeois, la *carmagnole* française. (Zantfliet., p. 366.) Maestricht seule resta toujours fidèle au prince; il avait dû déjà s'y refugier, en 1395, et, bientôt après 1402, toute la cour et le clergé vinrent y chercher un asile. Malheureusement, l'évêque était sans auto-

rité ; la bourgeoisie enrichie avait toutes les ambitions ; la noblesse, ruinée par le luxe, cherchait la fortune ; le peuple, sans guide, tombait dans tous les excès du communisme, brûlait les châteaux et les églises. Les écrivains se plaignaient des nouveaux noms, des *jovenes gens*, qui envahissaient toutes les places. La terreur était partout à Liége, comme en France après 1789. Heureusement que l'Europe, qui a fait guillotiner Louis XVI, sut sauver Jean de Bavière.

Après une première lutte, des guerres, des pillages, trois cents vil-

lages brûlés, quatre cents temples détruits, cent mille victimes, les députés des États de toute la principauté proclamèrent, le 26 septembre 1406, le gouvernement du peuple et la déchéance du prince. La Convention a décrété la République française le 25 septembre 1792. On choisit, pour remplacer l'évêque, Thierry de Hornes et de Perwez, condamné par le pape Innocent VII, à Rome, confirmé le 22 décembre 1406, par l'empereur Wenceslas, et le 19 mars 1407, à Avignon, par l'anti-pape Benoît XIII. Les Liégeois firent aussitôt publier dans toutes les

villes ces confirmations, *aux valves, aux portes, aux carrefours.* (MÉLART, *Histoire de Huy*, p. 229.) Les bourgmestres organisent des pèlerinages de reconnaissance à Notre-Dame de Hal, qu'on semble vouloir opposer à Maestricht, la seule ville qui soutînt alors Jean de Bavière. On fixe à vingt-trois ans l'âge pour obtenir les fonctions ecclésiastiques. On exige, pour les fonctionnaires, des *patriotes, compatriota,* ou l'indigénat, le *Leodius,* né Liégeois, de parents liégeois.

L'évêque cependant tente encore un accommodement, fait des propositions et cherche à gagner le peuple

que le schisme et les excommunications pouvaient effrayer. Les Liégeois, pour empêcher le succès de ces tentatives, persécutent le clergé resté fidèle et le remplacent par des prêtres *assermentés* à la révolution, consacrés par les légats de l'antipape d'Avignon. Ceux qui refusent de prêter serment sont déclarés ennemis de la République, *hostes Reipublicæ*. Ce fut aussi la faute de la révolution française de rompre partout avec la religion. La révolution d'Angleterre n'a réussi que par l'Église et les puritains de Cromwell. Bientôt, la guerre recommence

avec une nouvelle ardeur. On abandonne le commerce, l'industrie pour courir aux armes. On frappe le clergé de contributions, on saisit ses propriétés, ses trésors ; on enrôle les ecclésiastiques dans la milice. Michelot et les meuniers lèvent seuls une armée de six mille hommes.

Le père du nouvel évêque, Henri de Hornes, est nommé général en chef ou *mambourg ;* sa femme, l'ambitieuse Marguerite de Rochefort, et ses dames, les *bonnes patriotes,* excitent partout les hostilités, avec Jacques Badut, Michelot de Préal, le boucher Laurent Lamborel, le

théosophe Lambert Grégoire, Baudouin Delle Roche, Jacques Waldor. Chaque parti combattait, pillait, tuait en invoquant son saint patron : le prince, saint Servais ; les Liégeois, saint Lambert. Jean de Bavière est encore bientôt forcé de se renfermer dans Maestricht. Le duc de Brabant et l'Allemagne, qui marchaient à son secours, sont habilement achetés par les Liégeois. La ville, étroitement bloquée, allait succomber en décembre 1407, lorsque les rigueurs d'un hiver terrible forcèrent miraculeusement ses ennemis à lever le siége. Les gelées commencèrent le

13 novembre et durèrent cent dix jours. Le prince-évêque était à toute extrémité et avait fait partout un suprême et dernier appel à sés parents, à ses amis, à ses alliés, à la France, au duc de Bourgogne Jean sans Peur, son beau-frère.

C'est alors qu'il dut surtout recourir à la protection de l'auguste patron de la ville et de sa maison, à saint Servais, et faire publier sa légende xylographique. Les Van Eyck, ses artistes, avaient pu déjà y penser après 1402, dans les premières attaques contre le prince et contre Maestricht. Jean de Bavière

était religieux et c'était surtout sa conscience timorée qui l'avait toujours empêché de prendre la tonsure et l'épiscopat. Le siége était horrible; les assiégeants, se livrant à toutes les fureurs, allaient jusqu'à lancer des cadavres dans la ville. Mais saint Servais, disent les chroniques, couvrait ses fidèles de sa miraculeuse protection. Les constructions et les murs souffraient seuls des bombardes, des pierriers et de l'immense artillerie des Liégeois.

Ce long siége de Maestricht, en 1407 et 1408, après une guerre affreuse qui désola toutes nos pro-

vinces, donne seul une occasion favorable pour entreprendre un semblable ouvrage xylographique. Les nombreuses délibérations, les séances du conseil, indiquées par les chroniques, doivent concerner des publications populaires pour appeler, implorer des secours, des défenseurs dans tous les pays et dans toutes les populations liégeoises ou françaises. Les mandements, les lettres adressées partout au duc de Bourgogne, aux princes, aux seigneurs et à toutes les villes renfermaient peut-être aussi la légende gravée de saint Servais. Ne serait-elle pas désignée par les

litteræ, les *litteræ missivæ*, les *epistolæ dulces* et *deprecatoriæ*, les *gesta*, que tous les écrivains attribuent à Jean de Bavière, et qui ne servirent, disent Mélart et les manuscrits, que d'*allumettes* pour étendre le feu ? Des *brocards*, des *satyres*, des *balivernes*, des *pasquils* trottèrent partout, ajoutent-ils, « à la dérision » du malheureux évêque. (MÉLART, p. 232.)

Les xylographies de saint Servais ne seraient-elles pas même les lettres douces ou agréables et déprécatives ou oraisons pieuses de Jean de Bavière ? Les plus malins des Lié-

geois, comme des Anglais ou des léopards, y répondirent le troisième jour par des impressions, c'est le mot des textes impies ou injurieux. On ne peut expliquer tant de colère, de travail, d'adresse pour répondre à une simple lettre. Ce *cortex*, comme l'appelle Zantfliet, ou papier d'écorce était connu de toute antiquité et était peut-être une allusion à un nouvel essai de matière textile des grandes papeteries liégeoises. Zantfliet semble confondre cette réponse à la belle et religieuse démonstration du prince avec une espèce de charte à sept sceaux, qu'on ne peut ici

expliquer ni comprendre. Les curieux documents des archives de Mons, publiés par MM. Devillers et Lacroix, prouvent que toutes ces lettres liégeoises avaient été envoyées partout dans toutes les villes belges et françaises, et n'étaient pas une simple charte. Il y avait une véritable lutte de publications entre l'évêque et son peuple, une guerre de discours, de lettres, de sermons, de pamphlets. Les Liégeois opposèrent à cette légende xylographique de saint Servais une vie de saint Lambert, dont on n'a pas encore, malheureusement, retrouvé un seul

exemplaire. C'est ce qui explique le riche présent donné par les échevins de Mons au *Messagier de le citet de Liége,* une maille d'or de vingt sous, plus une somme de quarante sous portée dans les comptes. Ce qui semble prouver l'importance des ouvrages qu'il avait apportés de Liége, qui demandèrent beaucoup de temps pour les examiner à Mons, et que les échevins crurent devoir *monstrer* au conseil du comte de Hainaut. Voici le texte de Zantfliet :

« His ita gestis, dominus leodiensis, dolens suos subditos licet rebelles et obstinatos dietim ita perire, nec hoc

modo bellum terminari, singulis oppidis singillatim singulas scripsit épistolas dulces et deprecatorias exhortans eos ut se melius avisarent... At Leodienses malignorum, qui inter eos versabantur, instinctu, ad instar leopardorum magis ex oblato crudescentes, post triduum quo responsum expectabatur, corticem arboris ad similitudinem litteræ missivæ præciderunt et cumplicuerunt, cui septem cordulos appendentes, septem sigilla de stercoribus boum *impresserunt,* et tanto Principi hoc modo transmittere in sui vilipendium non erubuerunt. »

(ZANTFLIET, p. 388; M. HENAUX, I, p. 584.)

Ce cortex des Liégeois avec des figures imprimées avec de la bouse sur sept cahiers pliés et liés ou attachés par des cordes très-fines, n'est-il pas une allusion au livre et au nom même de saint Servais, et aux offrandes de bœufs et de veaux qu'on lui offrait le jour de sa fête et dans les solennités? Le cortex avait aussi alors une grande importance, comme le prouvent Éracle et Théophile, dans les compositions des couleurs, de l'encre, et de la peinture à l'huile. Et les deux partis se renvoyaient des

malheureux prisonniers à qui l'on avait arraché les yeux, pour les préparer, disait-on, aux aveugles passions des lettres et des écrits de leurs chefs. (MÉLART, p. 232.) C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les papiers à la tête de bœuf avec la croix de Saint-André, adoptée par le duc de Bourgogne et Jean de Bavière, pour publier une véritable croisade contre les Liégeois schismatiques. C'est encore le papier des xylographies de Saint-Servais de Bruxelles. La tête de bœuf était le cimier que portaient toutes les branches de la famille impériale de Bavière dans

nos provinces. Ce mémorable siége de Maestricht a encore produit d'autres gravures, que nous ferons connaître, comme le curieux cuivre de Judith, d'Israël van Meckenen, B. 4, qui n'est que la copie d'un morceau d'un grand bois, dont il reste d'autres imitations.

Ce siége de Maestricht offre des rapprochements singuliers dans l'histoire des deux évêques, saint Servais et Jean de Bavière, chassés, poursuivis par leurs sujets révoltés et ne trouvant un refuge contre les rebelles que dans cette fidèle cité. Plusieurs planches manquent dans

l'unique exemplaire de Bruxelles, et auraient pu fournir d'autres allusions à la vie, aux malheurs des deux évêques et à leur captivité loin de leur siége épiscopal. L'édition princeps de 1408 a formé probablement vingt-huit gravures ou sept cahiers de quatre feuilles, dont quatre sont perdues. Un saint Servais de Waldor, vers 1550, peut mettre sur la trace d'une ou deux de ces compositions, qu'on retrouve aussi dans d'autres estampes populaires de Maestricht.

Les xylographies ne parlent pas de la véritable cause de la fuite de

saint Servais de l'arianisme, et insistent sur l'accueil pieux ou de *piettie* fait à l'évêque par le peuple de Maestricht (pl. 7), ou sur l'honorable réception faite au saint à Maestricht (pl. 8). Cependant, saint Servais avait dû bientôt abandonner aussi cette ville arienne. La légende appuie beaucoup sur les voyages de l'évêque à Rome, dont le nom revient une dizaine de fois dans le texte, sans doute pour l'opposer à Avignon, à l'anti-pape des Liégeois. Les gravures suivent partout le saint allant implorer des secours pour son peuple, menacé de destruc-

tion, comme Jean de Bavière et ses amis parcouraient tous les pays voisins pour obtenir *ayde et confort*. Seize cents chevaliers de France, de Bourgogne, de Savoie et de plusieurs autres pays, même de l'Espagne, vinrent défendre, au nom de saint Servais, Maestricht, dont les Liégeois avaient recommencé le siége au mois de mai 1408, en portant l'étendard de saint Lambert.

Des planches manquent, malheureusement, dans l'exemplaire de Bruxelles. Saint Servais va d'abord à Cologne et à Metz, où l'on pouvait tant espérer de l'Allemagne, que

Liége cependant était parvenue à acheter ou à neutraliser. En revenant de Rome, où le pape devait protéger l'évêque contre les Liégeois schismatiques, saint Servais, après avoir converti Attila, allusion peut-être aux négociations de Jean de Bavière avec le terrible Wenceslas, s'arrête dans une localité nommée Warm dans le texte, et placée avant la Suisse, probablement Arles, la ville la plus importante de la Gaule méridionale, capitale de trois royaumes, du comtat d'Avignon et de l'ancienne Savoie, dont le comte était l'allié de Jean de Bavière et du

duc de Bourgogne. A Warm il fait surgir la fontaine miraculeuse, et un ange apporte à saint Servais la coupe, un très-riche *beuvoir qui guarist, quant on boict hors d'icellui, de toutes fievres* (pl. 14). Ce calice, disent les écrivains, est l'image symbolique de l'hérésie vaincue à Maestricht, et qu'on espérait détruire à Avignon. Saint Servais passe de Warm en Suisse, Elsveten, où se trouvaient ces célèbres compagnies militaires qui déjà alors décidaient du sort de presque toutes les guerres. Saint Servais y fait son grand miracle contre le dragon.

Les anciens textes parlent seulement de Worms, en Allemagne, qui est impossible, et c'était à Arles que l'arianisme avait commencé dans les Gaules, en 353. On ne trouve aucune indication ancienne sur Elsveten, ni sur ce miracle du dragon, qui n'est qu'un symbole de l'hérésie arienne écrasée par le saint.

C'était certainement pour implorer le secours de ses nombreux alliés français que Jean de Bavière, abandonné par l'empereur et par l'Allemagne, avait fait exécuter, avec un texte français - liégeois, la légende xylographique de saint Servais, qui

cherche pour la première fois en France, à Arles, et en Suisse, ses plus grands actes. Cet ouvrage est le seul qui place en France son premier miracle après sa mort, le drap ensanglanté le jour de sa fête ; les anciens textes le trouvaient en Bithynie. Les Liégeois, pour empêcher ces alliances françaises de leurs ennemis, parvinrent à acheter l'appui du duc d'Orléans, assassiné par le duc de Bourgogne, le 23 novembre 1407. Jean de Bavière sut profiter bientôt de ce crime pour faire un nouvel appel à la France.

LA CROISADE D'OTHÉE

(1408)

C'est seulement pendant ce long et terrible siége de Maestricht, en 1407 et en 1408, que le prince-évêque a pu penser à faire publier la légende xylographique de saint Servais découverte par M. Ruelens.

Il fallait prêcher une véritable croisade contre les Liégeois révoltés et schismatiques. Il fallait combattre la révolution, il fallait détruire la démocratie.

La ville de Liége tenait alors en échec toute l'Europe, fatal exemple et commencement de rébellion universelle, dit Monstrelet. Les haidroits demandaient déjà le partage des biens domaniaux, l'égalité des lois, des impôts, des charges civiles et militaires. Une partie de la noblesse était dans la révolution par crainte ou ambition; la mort et les confiscations retenaient l'autres. La

guillotine, qu'on retrouve dans les plus anciennes gravures, fonctionnait sur le Marché, à Liége, au milieu des fêtes populaires. Les biens et les trésors des églises, de l'évêque, des absents, des *émigrés*, avaient permis d'acheter partout des alliances pour soutenir cette longue et terrible lutte. Les Anglais s'étonnaient même de ce *bel or* et de ce *bel argent*, répandus avec profusion jusqu'à Londres, dit Wavrin. (M. HENAUX, t. I, p. 589.)

La démocratie était toute-puissante à Liége. Le peuple faisait tout, administrait seul la principauté,

nommait le clergé, composait les tribunaux, choisissait les victimes et leurs supplices, dirigeait seul la guerre et la malheureuse campagne d'Othée, contre l'avis du mambourg et des officiers. Et c'est pour le peuple qu'on a créé les arts de l'impression et la gravure. La noblesse, le clergé restèrent, longtemps encore, fidèles aux manuscrits et à la miniature. La révolution était dirigée, dans les assemblées populaires, par des *pétitions,* des *motions,* des *pronostications,* par le *parlier* Badut, l'avocat Michelot, le mayeur Delle Chaussée, l'artiste Waldor, le mam-

bourg Henri de Hornes. C'étaient peut-être les Danton, les Robespierre, les Péthion, les David, les La Fayette de l'époque : bien des choses et des institutions, des partis et des modes, et même le vocabulaire de 1789, apparaissent alors à Liége. Le suffrage universel était très-bien organisé dans les métiers et les milices, qui avaient permis de réaliser véritablement l'instruction obligatoire, comme en Normandie, où tous les paysans portaient toujours une plume et un encrier.

Les historiens étrangers ne se sont pas trompés dans l'appréciation de

ces événements, où ils ont vu, comme déjà Monstrelet, Paradin, Bruslé et encore Michelet, la révolution, le commencement d'une véritable rébellion qui allait engloutir l'ancienne société. A Liége, après une répression terrible, le silence s'impose bientôt sur cette grande histoire qu'on cherche à cacher, à dénaturer.

Les revers et la chute des Liégeois vinrent de leur schisme et de leur anti pape, que Pierre Plaoul, l'ami et le maître de Van Eyck, avait fait solennellement condamner. Le peuple, encore si religieux, abandonna partout une cause impie et

schismatique. Les Liégeois semblent même avoir enveloppé l'Église et la religion dans leurs haines et leurs vengeances contre le prince-évêque. On persécute le clergé de Saint-Servais, on ferme son église, la plus ancienne de Liége, où elle avait remplacé, dit-on, un temple de Vénus. On n'ose plus, dirait-on, prononcer le nom du bienheureux patron de Maestricht. La tête de Jean de Bavière est mise à prix, et celle de chacun de ses chevaliers est payée vingt écus d'or (10,000 francs). Leurs parents, leurs amis étaient cruellement poursuivis et massacrés. On

annonçait déjà la prise et la destruction de Maestricht, et les plus terribles exécutions populaires.

La protection divine préservait seule la ville de saint Servais depuis le mois de juin 1408. Zantfliet n'ose, dit-il, parler de ce long et continuel miracle, qui ne peut entrer dans le récit d'une simple chronique. Il en existait des actes que les bollandistes n'ont pas retrouvés, et qui ne sont plus à Maestricht. Jean de Bavière les avait sans doute conservés. Comme à Béthulie, on n'attendait plus qu'une délivrance miraculeuse, une nouvelle Judith, une *tragédie*.

Enfin le duc de Bourgogne, Jean sans Peur, beau-frère et allié du prince-évêque s'émut de tant de malheurs. Retenu à Paris par les affaires du royaume, il parvint à imposer une trêve aux partis pour étouffer cette dangereuse révolution qui menaçait déjà ses États. Toute la France se lève alors et marche contre ces sujets révoltés, ce peuple impie et barbare. Les Parisiens mêmes, qui se souvenaient du généreux et chevaleresque prélat, s'enrôlèrent dans une véritable guerre sainte contre les malheureux Liégeois schismatiques. L'armée des

princes, avec des soldats soudoyés partout, en Savoie, en Suisse, le Warm et l'Elsveten de la légende xylographique, parvint à délivrer, le 23 septembre 1408, l'évêque par la victoire d'Othée, la grande bataille *du Liége,* de Hesbaie, ou du Hasbain. Les « pronostications » y avaient promis un nouveau triomphe aux Liégeois comme celui d'Ambiorix sur les Romains sortis d'Atuatica.

Jean de Bavière, aveuglé par tant de souffrances, eut de terribles vengeances; les supplices et les confiscations lui ont valu dans l'histoire le

nom de Jean sans-Pitié. Pendant plusieurs années, la Meuse engloutit des milliers de victimes : des femmes, des enfants, des prêtres, les légats d'Avignon, Marguerite de Hornes et ses dames. Le pays était changé partout en fourches patibulaires. On doit lire, dans la grande histoire de France, de Michelet, la politique, et, dans les chroniqueurs et les manuscrits, les faits de cette lutte héroïque des Liégeois, l'immense boucherie d'Othée, des vaincus, des prisonniers. La démocratie, dit Michelet, succombe alors à Liége ; des archers anglais étaient seuls

venus à son secours. Le duc de Bourgogne, qui obtint, à Othée, le nom de Jean sans-Peur a écrit lui-même qu'il avait massacré de vingt-quatre à vingt-six mille Liégeois, sans compter l'armée de Tongres et de Maestricht. Le placard d'Ath et de Mons dit vingt-cinq mille et plus; Paradin, vingt-huit mille; Ruelle, de la Marche, Heuterus, trente mille; Suffridus Petri, trente-six mille; Bruslé, quarante mille. Presque toutes les grandes familles populaires s'éteignent à Othée. L'artillerie y eut un grand rôle; on l'avait déjà employée, en 1335, au

siége du château de Clermont, près de Huy. Les historiens et les apologistes de l'évêque ont cherché, dans la suite, à cacher, à réduire cet impitoyable massacre dont on comprenait déjà toute l'horreur. On célébrait encore au XVI^e^ siècle, à Saint-Servais, à Maestricht, l'anniversaire de la glorieuse destruction de Liége, le 23 septembre; Jean de Bavière y avait envoyé, comme trophée, la tête du mambour sur une pique. Les deux villes rivales ne firent la paix qu'en 1441 ; elles se donnèrent les images de leurs saints patrons.

Le *congrès* des princes, à Lille,

pour empêcher à jamais le retour de la démocratie et de la révolution, se réserva, le 24 octobre 1408, tout le gouvernement, toute l'administration de la principauté, qui fut condamnée à payer 220,000 écus d'or (plus de cent millions de francs), entièrement soldés en trois ans, sans compter les sommes considérables versées à l'évêque. Les richesses de Liége étaient encore immenses et furent une des grandes causes des pillages et du sac de 1468. Déjà on avait promis à Maestricht, à Lille, à Mons, en 1408, de détruire Liége et Dinant.

Le *congrès* des princes avait fait brûler toutes les chartes, tous les papiers, toutes les archives de la révolution. Tous les métiers, toutes les corporations du peuple étaient supprimés ; leurs trésors étaient transportés à Mons. Les vainqueurs vinrent reprendre ou détruire à Liége tous les trophées du passé. Cependant, plus d'un siècle après, en 1531, les Rivageois se soulevaient encore en renouvelant les *pétitions* révolutionnaires et démocratiques des haidroits.

Après Othée, un demi-siècle de paix, d'accalmie. Jean de Hinsberg

(1419-1455), successeur de Jean de Bavière, recommence contre le duc de Bourgogne une lutte politique par la ruse, la richesse, le luxe, les fêtes, une rivalité amoureuse et galante. Philippe le Bon se venge en le remplaçant, dans un indigne guet-apens, par Louis de Bourbon, son neveu. Les Liégeois reprennent alors les armes contre les Bourguignons; Dinant est détruit en 1466; et, en 1468, arrive la grande *démolition* de Liége, qui n'a pas fait oublier cependant, dans les chroniques étrangères, la bataille d'Othée.

Longtemps, ce fut un titre de

noblesse d'avoir été à Othée, comme à la Croisade. Jean sans-Peur et son armée avaient pris alors la croix de Saint-André, que conservèrent glorieusement les ducs de Bourgogne. Jean de Bavière fit retracer cette grande bataille *du Liége* dans des tapisseries historiques, les premières qu'indique l'histoire avec le tapis de Roosebeke. Charles-Quint semble avoir voulu les imiter dans la conquête de Tunis. On les retrouvera peut-être un jour à Madrid. Elles appartiennent, sans aucun doute, à l'art des Van Eyck. Les tapisseries d'Alexandre, de M. Aynard, à Lyon,

en sont peut-être des souvenirs que rappellent aussi quelques gravures et la Judith d'Israël van Meckenen. (B. 4.)

Othée est encore le sujet de plusieurs compositions poétiques, comme le moyen âge savait en faire pour tous les grands événements chevaleresques. Des vers de Ruelle, poëte du duc de Bourgogne, sur la bataille *du Liége,* en 1468, avec tous les noms des princes et des chevaliers, ont été réimprimés par M. de Ram, qui leur a restitué la date de 1408.

LE SAINT SERVAIS

DE 1408

La vie de saint Servais, le véritable fondateur de l'évêché de Liége, sa plus ancienne illustration, a occupé les premiers historiens. Il en existait des *epistolæ*, des *acta*, comme pour les apôtres, les martyrs.

Grégoire de Tours les indique. Des collaborateurs de Pertz croient même en retrouver des traces dans le manuscrit 260 du XI^e^ siècle, de la bibliothèque de Liége. La légende xylographique paraît encore avoir connu ces espèces d'oraisons funèbres. C'est peut-être l'origine du titre des *epistolæ dulces et deprecatoriæ* de Jean de Bavière, qui excitèrent tant de colère à Liége et demandèrent tant de travail avec toute l'adresse ou la malice d'un Anglais, ou d'un léopard, pour y répondre le troisième jour.

M. Ruelens a montré, avec une

grande érudition, toutes les anciennes sources où ont pu puiser les auteurs de la légende xylographique. Il a prouvé aussi toutes les recherches qu'on a dû faire alors, puisque certaines circonstances rappelées dans les gravures et leurs textes ne se trouvent plus dans les ouvrages aujourd'hui connus, et ont échappé à tous les hagiographes.

La première planche donne déjà, dans un phylactère, une espèce d'hymne dérivée de deux vers léonins, sur la promesse d'un enfant, faite par l'ange qui accompagne toujours saint Servais et de sa

sanctification religieuse. C'est peut-être un fragment d'une légende latine qui servait de premier texte aux xylographies. Les voici :

Nascitur vobis filius
Cujus nomen Servatius
Servavit fidem prospere
Magnus erat in opere.

On n'a retrouvé, à Maestricht, aucune trace de ces vers latins, ni de cette révélation de l'ange avec la sanctification ou l'oblation de saint Servais. Les bollandistes n'en ont pas eu connaissance. Ces vers, en effet, paraissent faire partie d'une

ancienne histoire rimée sur les premiers évêques de Liége, dont on a encore, dans les chroniques et les missels, des fragments sur saint Théodart, sur Notger. Cette chronique, qui paraît avoir été conservée à Saint-Lambert, n'apparaît plus après la destruction de Liége, en 1468; Henschenius et M. Ruelens en citent encore deux vers, et M. Hahn deux autres qui sont peut-être la conclusion de la légende.

Qui te, Servati, laudant sine labe piaci,
Hujus per nutum pellatur quodque nocivum.

C'est probablement pour con-

damner certaine superstition qu'on disait que la dévotion à saint Servais, sans le sacrifice d'un animal, éloigne seule tout ce qui peut nuire. C'était, en effet, un usage dans les campagnes d'offrir, le 13 mai, des bœufs ou des veaux à saint Servais. Ces deux vers étaient peut-être sous l'image du saint qu'implorait Jean de Bavière. Cette planche manque dans l'exemplaire de Bruxelles. Les haidroits s'étaient souvent élevés contre ces contributions prélevées au profit de Maestricht, qui avaient fait entrer dans la ville, pendant le siége, de nombreux troupeaux.

Une première planche devait aussi donner la généalogie de saint Servais, et sa parenté divine, dont parlent toutes les anciennes hagiographies, et même la première imprimée à Cologne, en 1472. *Explicit de sancti Servatii tungrensis ecclesie presulis et consanguinei xpristi legenda...* Ces arbres généalogiques étaient alors très-connus et ont été souvent gravés. Ils occupèrent beaucoup les artistes de cette époque, comme on peut encore le voir dans le retable de Pailhe, près de Huy, du musée de Bruxelles. L'arbre de Jessé est la partie principale de cette

singulière et rustique composition. Ces deux xylographies, l'image et la généalogie, étaient déjà perdues, ainsi que d'autres sur les miracles du saint, lorsqu'on fit le tirage de l'exemplaire de Bruxelles. M. Ruelens ne le fait, en effet, dater avec beaucoup de science et de circonspection, que vers 1426. On retrouve des souvenirs de ce bois généalogique de saint Servais. (*Voyez* M. Hahn, cat. II, 320.)

La légende xylographique insiste surtout sur le pouvoir temporel que réclamait seulement Jean de Bavière, sur le sceptre de saint Servais ; dans

la troisième planche, l'ange le remet dans ses mains. L'ange était anciennement la grande et unique caractéristique du célèbre apôtre de Maestricht. Dans la onzième xylographie, saint Pierre lui donne la clef pour qu'il ait toute puissance au ciel et sur la terre. Dans la quinzième, saint Servais, toujours accompagné de l'ange, tue le dragon, qui détruisait, dit le texte, *toutes gens et bêtes*. Cet épisode est jusqu'alors resté inconnu. Le dragon, dans les premières hagiographies, était seulement un symbole des luttes contre l'hérésie, et de la

grande victoire sur l'arianisme, que le saint, dans les anciennes images, écrase sans aucune lutte, sans aucun effort corporel, sans la crosse même que ne portent jamais les plus antiques représentations de l'évêque. Les xylographies en font, à l'exemple de Jean de Bavière, un protecteur belliqueux de son peuple, comme un véritable souverain, un chef temporel, un chevalier. Dans une mauvaise reproduction d'un tableau de saint Servais, très-ancien, vendu à Anvers, dans la collection Schuermans, le 25 février 1878, nº 9, l'évêque a la large tonsure historique

des gravures de 1466, et pose le bâton sur le dragon.

Jean de Bavière, comme nous l'avons vu, rejetait ouvertement les insignes ecclésiastiques et ne réclamait que le pouvoir temporel. Notger, dit très-bien M. Ruelens, avait su joindre à la crosse épiscopale de Liége le sceptre, bientôt ses successeurs préférèrent le sceptre. Jean de Bavière refusait même le nom d'évêque, pour ne réclamer que le titre de prince, et ne voulut jamais recevoir la consécration religieuse et sacerdotale. Les haidroits s'étaient surtout révoltés à Liége contre ces

nouvelles prétentions et en avaient pris leur nom. Changer l'évêque en roi, en chef seigneurial, c'était en effet menacer toute l'ancienne constitution liégeoise, si savante, si libérale.

Le texte de la légende xylographique semble aussi toujours éviter de donner à saint Servais le nom d'évêque. Les planches 2 et 3 indiquent seules qu'il reçut le titre d'évêque de Tongres envoyé de Dieu et l'ange lui remet alors le *sceptre* et la ville de Tongres en présence de tout le peuple, à dix-sept ans, puisque à douze ans il fut fait prêtre

et gardien du Saint-Sépulcre où il resta cinq ans. Les anciens écrivains ne fixent aucun temps et semblent seulement donner à saint Servais un âge plus avancé et plus en rapport avec cette grande mission et les fonctions épiscopales, que Jean de Bavière avait obtenues, il est vrai, dans sa dix-septième année. C'était une des grandes causes du mécontentement et des révoltes des Liégeois, au XV^e^ siècle.

Est-ce une correction malheureuse ou une erreur de plume qui a fait mettre, dans la copie découverte par M. Ruelens, une espèce de C avec

une grande barre pour un V, ou cent ans pour cinq ans ? Il est impossible, cependant, de faire nommer saint Servais, à l'évêché de Tongres, à l'âge de cent douze ans, en 335, et de placer sa mort à cent soixante-quatre ans, en 384. Les anciens écrivains qui le font mourir, comme Willot, vers 400, à l'âge de quatre-vingts ans, s'accordent même très-bien avec les dix-sept ans de la légende xylographique ; seulement, on ne peut prolonger cette vie jusqu'au Ve siècle. Wendelin en a fixé, en 1640, la fin au 13 mai 384. Les bollandistes et Ghesquière, sans

rejeter absolument les quatre-vingts ans du saint, ne lui donnent cependant à sa mort que soixante-dix ans, après quarante-sept ans d'épiscopat, commencés ainsi vers vingt-trois ans. Les gravures de M. Ruelens le montrent toujours dans la jeunesse, comme dans la lutte avec le dragon. Les dix-sept ans du saint concilient seuls ses actions avec les xylographies et l'histoire de Jean de Bavière. Aucun des textes anciens, qu'ont pu consulter les Van Eyck, ne vient même positivement contredire cet âge. La prêtrise que la légende lui fait accorder par le

patriarche de Jérusalem, à douze ans, est bien plus extraordinaire que la mission épiscopale que l'ange lui commande de prendre à dix-sept ans. Aucune des anciennes vies de saint Servais, aujourd'hui connues, ne donne ces indications, qui répondent si bien aux griefs des Liégeois contre la jeunesse de l'évêque. La légende xylographique a probablement confondu à dessein la prêtrise avec la tonsure qu'on donnait alors aux jeunes oblats, en leur laissant la liberté de sortir de l'Église et de se marier à seize ans. Ce qui prouve aussi que saint Ser-

vais n'a pu rester cent douze ans gardien ou oblat du Saint-Sépulcre.

M. Ruelens a très-bien fait connaître toutes les sources où ont pu puiser les Van Eyck et les renseignements qu'ils y ont trouvés, et à montrer ce qui nous est resté inconnu. Il existe, en effet, de nombreux manuscrits encore inédits sur la vie de saint Servais qui peuvent mettre sur la trace des documents aujourd'hui perdus, consultés par les Van Eyck. M. Ruelens cite déjà celui de Raynerus Meysz vers 1541 et M. Hahn, libraire, à Liége, a découvert une longue histoire de la

vie terrestre et céleste de saint Servais, en flamand, qu'il a fait connaître dans son catalogue de 1869, nº 274. L'auteur anonyme, dont les laborieuses recherches semblent remonter vers 1600, indique les actes du saint et sa généalogie, que l'empereur Henri III soumit à l'approbation du concile de Mayence, de 1094. Il donne aussi le titre de cet ouvrage : *Legenda seu chronica Servatiani capituli, de quo Bulla exstat in archivo trajectensi Celestini III...*

Ces manuscrits, si importants, n'ont pas même été retrouvés par les

bollandistes et ont pu servir aux auteurs de la légende xylographique. La généalogie avait surtout une grande célébrité, et avait été reçue et approuvée, peut-on dire, par l'Église romaine et l'Église grecque.

Ce *Leven van den H. Servatius patroon van Maestricht,* de M. Hahn, cite aussi un ouvrage de Gilles Boucher sur saint Servais, aujourd'hui perdu, et qu'indique encore la dissertation publiée par Chapeauville, ainsi que des notes autographes préparées pour une nouvelle édition du célèbre ouvrage de Bucherius : *Belgium romanum* de 1656. Il fait con-

naître une vie, en allemand, de saint Servais, imprimée à Strasbourg en 1521, dont une édition flamande se trouvait peut-être dans la bibliothèque de M. Serrure. Enfin il cite la *Vie de Monsieur Sainct Servais*, de Jean Helin, jésuite, imprimée à Liége en 1609, 1612, 1625. Sur le titre de ce livre curieux, un bois en hauteur représente le saint agenouillé près de l'ange traditionnel. Cette gravure est plus ancienne que l'ouvrage du Père Helin, et a peut-être été inspirée par un bois de la légende xylographique. Tous ces écrivains ont connu des manuscrits aujourd'hui

perdus, que les bollandistes mêmes n'ont pu retrouver, et surtout la célèbre généalogie, qui semble avoir été assez volumineuse, et était suivie des actes du saint, approuvés par le concile de Mayence. Jean de Bavière paraît les avoir conservés, avec beaucoup de documents sur les siéges de 1407 et 1408 ; on les découvrira peut-être un jour dans quelque bibliothèque hollandaise.

Toutes les nombreuses recherches qu'ont exigées la légende xylographique de saint Servais n'ont pu se faire qu'à Maestricht ou à Liége. Les vies des saints étaient encore très-

rares, et les collections des princes et des abbayes étaient peu accessibles. On n'indique, ni à Gand, ni à Bruges, aucun ancien manuscrit sur ce sujet, ni sur les évêques de Tongres ou de Maestricht. La légende rimée ou en vers léonins paraît n'avoir existé qu'à Liége dans l'église Saint-Lambert, et les dessins de Van Eyck n'ont pu se faire qu'à Maestricht.

Après Jean de Bavière, personne ne pouvait plus songer à faire composer par les Van Eyck la légende de saint Servais : on l'aurait confiée à d'autres artistes et comprise dans d'autres idées. Un nouveau système,

le réalisme ou le naturalisme des Van Eyck, avait été partout remplacé par le mysticisme de Nicolas de Cusa et de Roger van der Weyden, son élève. On se serait rappelé, on aurait imité le *Speculum humanæ salvationis,* la *Biblia pauperum,* une vie de saint Benoît, dont il reste quelques gravures que nous espérons faire connaître, et dont Villenfagne a décrit le manuscrit, passé ensuite dans la vente Paelinck, en 1860, à Bruxelles.

La vie terrestre de saint Servais aurait été opposée à sa vie céleste, comme dans le manuscrit de

M. Hahn. Ce parallèle symbolique et mystique s'impose toujours à toutes les compositions religieuses du milieu du XVe siècle. Et le chapitre de saint Servais, qui pouvait seul alors commander un semblable ouvrage, l'aurait sans doute garanti par un privilége impérial ou épiscopal, comme beaucoup d'autres mentionnés par les écrivains.

Enfin, on trouverait dans les archives des traces de ces gravures, de leurs prix, de leurs auteurs. Maestricht n'a jamais eu de révolutions, de destructions comme Liége. Les marchands, ces modernes Vandales,

l'ont peu exploitée. On y conserve encore tous les documents de son histoire, toutes les précieuses reliques de ses églises. Les Liégeois y allaient même au XVI^e^ et au XVII^e^ siècles rechercher les chartes des métiers abolis à Liége en 1408 et en 1468. On apportait à Liége, en 1577, les planches xylographiques des anciennes corporations des pelletiers de Maestricht.

En effet, les bois de la légende, si heureusement découverte par M. Ruelensne paraissent pas avoir été jamais la propriété de l'église de Saint-Servais, à Maestricht; on en retrou-

verait des traces, des souvenirs, le texte serait en flamand ou en latin. Le français n'a jamais été employé dans cette ville. Jean de Bavière seul, le protecteur des Van Eyck, a pu demander et conserver ces vingt-huit gravures. La vie agitée et malheureuse de ce prince en expliquerait la rareté et la destruction peut-être à sa mort, en 1425, ou dans les guerres, les siéges, les pillages de sa longue lutte contre sa nièce Jacqueline, pour le comté de Hollande, après son abandon du trône épiscopal de Liége, en 1417.

LA PETITE VIERGE

DE 1466

ET LES ARMOIRIES DE 1468

Il est facile de reconnaître, dans la petite Vierge de 1466, l'architecture des grandes armoiries de Charles le Téméraire, dont il reste seulement deux petites copies sur cuivre, découvertes par M. Alvin et par

M. Pinchart. (PASSAVANT, t. II, p. 271.)

Nous avons retrouvé, dans notre essai sur les *Gravures de* 1468, les bois de cette grande composition, dont on a imprimé, c'est le mot des textes, plus de deux cents exemplaires. Cette planche mesurait huit pieds sur quatorze, comme l'*Arc de Triomphe,* d'Albert Durer, qui s'en est souvent inspiré, ainsi que les auteurs de l'*Entrée* ou des *Triomphes* de Charles-Quint, à Bruges, en 1515.

Cette gravure, espèce de fronton, fut exécutée pour décorer l'entrée

du palais de Bruges et pour d'autres monuments des fêtes du mariage du duc de Bourgogne et de Marguerite d'York, le 3 juillet 1468. M. le comte de Laborde en a publié tous les comptes : impression, bois, papier, frottons, etc. (*Les ducs de Bourgogne*. Paris, 1851, t. II, pp. 353, 363, 367.)

Malheureusement, ces grandes xylographies de 1468 sont entièrement perdues, comme le temps a aussi complétement détruit tous les exemplaires de la *Joyeuse Entrée* de Maximilien, à Gand, en 1508. Le *Triomphe* de Charles-Quint, à

Bruges, en 1515, se conserve seulement dans deux ou trois bibliothèques.

La cour de Bourgogne voulait éblouir toute l'Europe, par le luxe de ces fêtes de 1468. Les trésors de Philippe le Bon le permettaient, sans compter la dot de Marguerite, deux cent mille écus d'or, une somme immense qu'Édouard IV ne put jamais payer. Le faux duc d'York, Peerken Waerbeeck s'engageait encore pour la moitié, en 1494, et vendait à Liége, le 14 janvier 1495, pour s'acquitter, l'Angleterre et l'Irlande, à Maximilien. On n'a jamais

surpassé, en effet, la splendeur des noces de Bruges, de 1468. Pour en marquer la grandeur et en conserver le souvenir, on employa surtout la gravure.

La nouvelle architecture avait créé, à Liége, les grandes gravures décoratives, avec les tapisseries religieuses, sous les princes-évêques Jean de Bavière et Jean de Hinsberg. Les Van Eyck, Roger van der Weyden sont les créateurs de cet art nouveau, aujourd'hui perdu et inconnu, que nous ne pouvons même plus comprendre.

On trouve, pour la première fois,

les gravures décoratives sur la bataille d'Othée et la délivrance de Maestricht, après 1408, et les tournois des Preux, célébrés à Liége, en 1444. Il reste encore beaucoup de représentations des Preux. M. Gutekunst, de Stuttgart, a retrouvé une copie d'Israël van Meckenen, des métiers de Liége, avec le roi David. Ce sont les nos 200 et 222 de Bartsch, réunis sur une même feuille et séparés par un espace blanc de soixante millimètres pour un texte. On ne connaît malheureusement que ce fragment de cette suite, dont l'original doit appartenir à un grand bois. Le

maître de 1480 a aussi imité le n° 200, les Deux cavaliers. (PASSAVANT, t. II, p. 259, n° 31.) On conserve encore d'autres souvenirs de ces grandes xylographies.

A la mort de Jean de Hinsberg, en 1459, sa sœur, la princesse-abbesse de Thorn, fit prêcher un grand pèlerinage pour sauver l'âme du trop coupable prélat. La *Roue de Fortune,* du maître de 1464 (pl. 48), n'est probablement qu'une copie des grandes affiches qu'on fit alors rependre partout pour attirer les fidèles à cette pieuse entreprise, que dirigeait un Waldor, dont

parlent Adrien de Saint-Laurent et les chroniques liégeoises.

En 1466, on affichait encore à Liége les portraits du nouveau prince-évêque, disent les historiens, en employant le mot gravure, comme le fait remarquer M. Henaux et même déjà Bouille, et encore Bertholet, dans le manuscrit de l'*Histoire de Liége*, que va publier M. Alexandre.

Les grands bois des armoiries de Charles le Téméraire furent encore gravés à Liége, en 1468. On ne trouve ni à Bruges, ni à Anvers, ni à Gand, ni dans aucune autre ville, des indi-

cations sur ces gravures. Pierre de Rome, qui était chargé, à Bruges, du soin de ces bois, était certainement étranger, puisqu'on lui accorde des frais de voyage. Les artistes liégeois allaient encore seuls en Italie, depuis Jean de Hinsberg, Roger et Nicolas de Cusa. A Liége, on désignait surtout les artistes par leur nationalité ou leur école; dans les Flandres ou en Hollande, par le nom du père avec la marque de filliation *soon* ou *z*, ou un surnom tiré de son genre, de ses mœurs, de son costume, ou d'autres circonstances.

Les armoiries de Charles le Téme-

raire furent commandées, à Liége, par Olivier de la Marche, Jacques de Villers, Jean Hennekart, Pierre Coustain et Jean Scalkin ; c'étaient les organisateurs des fêtes de 1468, presque tous d'origine wallonne. Jean Veldener paraît avoir été principalement chargé de la direction de ce grand travail, puisqu'il en a souvent reproduit tous les détails. D'autres élèves de Roger van der Weyden, qui avaient fait les cartons des tapisseries de Liége, donnèrent sans doute les dessins des gravures, qui sont dignes de cette célèbre école. Les difficultés étaient immenses : il fal-

lait dessiner plus grand que nature, et pour être vu de très-loin, au faîte du palais de Bruges, et l'on n'avait que quatre ou cinq mois pour tout l'ouvrage. L'exécution si rapide de ces grands bois prouve un grand atelier, comme on peut seulement en accorder, avec Luc de Heere, à Engelbrecht et Cornelis, et à leur immense fortune ; comme on en trouve seulement alors chez les maîtres de 1466, dont l'œuvre compte plus de mille pièces.

Les grandes armoiries de 1468 sont, en effet, le plus beau modèle de la gravure décorative, et rap-

pellent, comme les tapisseries, l'architecture, leur origine et leur principe. Albert Durer, qui a eu certainement connaissance de ce grand ouvrage pour l'*Arc de triomphe* de Maximilien, l'a trop chargé de petits détails, admirablement gravés, des chefs-d'œuvre, qu'on ne peut malheureusement apercevoir dans une grande affiche, dans une tapisserie. Robert Peril a su mieux conserver le style et le caractère de ces grandes gravures décoratives, aujourd'hui inconnues, oubliées, que nous ne pouvons même bien apprécier comme les tapisseries, dont on a méconnu

si longtemps le caractère en les réduisant à des copies de tableaux.

M. Alvin qui, le premier, en 1859, a retrouvé une petite copie sur cuivre de ces grands bois de 1468, y avait reconnu, avec autant de science que de finesse, l'école des maîtres de 1466, à une époque où les anciennes gravures étaient encore si mal appréciées. Les différences viennent seulement des difficultés de la taille du bois, qui faisaient partout éviter les lignes et les ombres croisées.

On a cherché à combattre les savantes conclusions de M. Alvin, sans aucune espèce de preuve, et

sans connaître les nombreux ouvrages des maîtres de 1466. On a même réussi à donner son opinion à plusieurs iconophiles et à M. Passavant, qui n'avaient pas vu les cuivres, ni les bois des armoiries, ni leurs rapports avec la Vierge d'Einsielden. Malheureusement, on a toujours négligé de dire à quelle école, à quel artiste on les attribuait. Lorsqu'on nie une filiation, il faut cependant, comme conclusion, en donner une autre à une époque où il existait encore si peu de graveurs et de chalcographie. On ne voit même alors qu'en Italie un

autre grand atelier de gravures.

Les crochets ou panaches à feuilles de choux frisés, que M. Alvin a fait remarquer dans cette composition et qu'on a contestés aux maîtres de 1466, se retrouvent dans plusieurs de leurs ouvrages et même dans le trône du Sauveur. (B. 83.) Les formes de ces ornements, que Passavant semble croire inconnues alors en Allemagne, figurent dans beaucoup de monuments liégeois, comme dans le Palais. On retrouve aussi ces crochets dans les magnifiques cuivres tumulaires des seigneurs de Heers, de 1398, du musée de Bruxelles (R. 138),

des chefs-d'œuvre de gravure. Les lions diffèrent un peu dans le burin des maîtres de 1466. Ce sont, en effet, en 1468, des lions héraldiques, gravés sur bois, où l'on cherchait à éviter tous les traits croisés alors si difficiles à obtenir, et que Rewich d'Utrecht a réussis le premier dans le beau frontispice des voyages de Breydenbach, en 1486.

Les bois des grandes armoiries de Charles le Téméraire ont dû être gravés pendant qu'on travaillait encore à la Vierge de 1466 et dans la même école. Le saint Georges des armoiries est inspiré par le saint

Servais de Maestricht, qui écrase l'hérésie sans aucune lutte. Saint Georges n'a jamais été ainsi compris ni représenté. C'est véritablement le saint Servais de l'ancienne image du XIII^e siècle, reproduite par M. Franquinet, où la croix remplace la crosse, ou le saint Servais des plans de M. Hahn. C'est encore le saint Servais sans rien dans la main, de l'église dédiée à ce saint, à Liége. Cette statue, très-moderne, a reproduit un ouvrage antique.

Enfin, les toitures des armoiries de 1468 et de la Vierge de 1466 avec trois lignes d'ardoises, sont dans une

même disposition, très-singulière et très-remarquable, entièrement inconnue en Suisse. Ces toitures, dont un célèbre iconophile de Rouen, M. Dutuit, a, le premier, indiqué la nature et l'importance, étaient formées par de grandes ardoises qu'on tirait du pays de Liége même, et qu'on ne faisait pas encore venir de la France, de Fumai. On en retrouve près de Spa et dans quelques vieux monuments. Les lignes défectueuses de ces ardoises, dans la gravure de M. Pinchart, prouvent que l'artiste ne connaissait pas leur alignement symétrique, très-

bien marqué aussi dans les plans de M. Hahn avec leur couleur bleue. Les grands bois que copiait le graveur devaient être déjà très-détériorés, surtout dans la partie supérieure.

M. Dutuit a aussi attiré l'attention, avec beaucoup de finesse, sur la régularité de l'appareil des pierres des murs des armoiries, qu'on retrouve aussi dans les deux Vierges de 1466. Ces pierres taillées, sable ou calcaire, ne pouvaient, en effet, se placer autrement et certainement jamais de la manière défectueuse de la gravure de M. Pinchart, sans

aucune ligne droite, horizontale ou parallèle ; ni un architecte, ni un maçon ne pouvait faire un semblable ouvrage, dont les plans de M. Hahn, encore identiques, montrent très-bien le double trait des jointures, comme pour les ardoises. Le graveur de la pièce de M. Pinchart a dû voir une épreuve très-abîmée des grands bois des armoiries, et l'auteur du cuivre de M. Alvin paraît avoir copié un exemplaire très-bien conservé. On avait dû faire, en effet, plusieurs tirages de ces grandes xylographies pour les afficher sur les monuments et les portes de Bruges,

comme à Liége, en 1444 et en 1466. On en avait distribué ou volé des exemplaires. Deux ont servi aux petites copies sur cuivre, et ces exemplaires n'étaient ni *tout dorés*, ni *richement peints,* comme celui du Palais dont parlent les comptes. Les deux copistes semblent en avoir calqué tous les traits, ligne par ligne, sur le métal. On peut même présumer que le modèle de la pièce de M. Alvin formait un grand tableau, peut-être la tapisserie d'un panneau. L'artiste du cuivre de M. Pinchart imitait la gravure collée et roulée sur papier ou sur étoffe, ce qui

explique toutes les lignes brouillées par le copiste à cause des éraillures et des écaillures du rouleau déjà peut être ancien.

On peut enfin ajouter que les grands bois des armoiries ont été gravés avant la toiture de la petite Vierge de 1466. Les trois lignes d'ardoises, suffisantes en effet pour marquer une simple décoration, un fronton, ne peuvent pas indiquer un grand édifice. Dans les gravures de l'*Entrée de Charles-Quint à Bruges*, en 1515, on a corrigé cette erreur. Un travail précédent, la routine, qui s'établit nécessairement après

un si grand ouvrage, l'a fait accepter pour l'église de Maestricht, dans la petite Vierge. Par une nouvelle coïncidence, bien digne de remarque, la première des trois lignes d'ardoises de cette gravure de 1466 est aussi beaucoup plus large à gauche de la toiture, comme dans le cuivre de M. Alvin. Le graveur de la pièce de M. Pinchart y a même mis cinq lignes d'ardoises. Ces analogies, ces réminiscences ne peuvent venir que d'un travail presque simultané, d'un même principe de perspective, d'une même école. Les grands bois des armoiries ont été

gravés au commencement de 1468 ; dans le même atelier, on a dû travailler encore au cuivre de la petite Vierge.

La comparaison de ces gravures montre aussi une grande ressemblance de touche, de faire matériel, si l'on tient compte de la difficulté de la taille des bois, et surtout des très-grands bois que copiaient les auteurs des deux cuivres.

C'est probablement aussi vers la même époque qu'on a dû composer les encadrements des petites gravures du livre du *Trône d'or,* imprimé à Utrecht, en 1480, par le maître

L. G. Ces encadrements, espèces de passe-partout, qui rappellent la toiture de la Vierge de 1466 et des armoiries de 1468, ont aussi les trois lignes d'ardoises, et les mêmes vitraux. Ils ont pu servir d'ornements à des recueils de poésie ou à beaucoup d'autres gravures exécutées pour le mariage du duc. On les attribue aussi à Veldener. Il était cependant assez singulier de graver ces cadres si compliqués et si grands pour les deux petits personnages de ces compositions. Veldener avait même créé, pour ces sujets, ses jolies guirlandes de feuilles, de fleurs

ou de fruits, qui ont donné toute une classe d'ornements, toute une école.

Veldener, qui paraît avoir eu entre les mains beaucoup d'anciens bois, comme les planches du *Speculum*, avait aussi, sans doute, conservé une partie de ces encadrements. On ne sait, malheureusement, comment expliquer la carrière aventureuse et si agitée de ce grand artiste, obligé d'aller de ville en ville porter son talent et ses presses, à Louvain, à Utrecht, à Culembourg. Il rappelle lui-même sa gloire ; il prend pour marque typographique, à Utrecht et

à Culembourg, les lions des armoiries de 1468. Une grande catastrophe, comme la destruction de Liége, peut seule faire comprendre cette vie errante et malheureuse. Veldener a travaillé certainement dans l'atelier des maîtres de 1466. L'Italie seule possédait alors une autre grande école de gravure.

Toutes ces compositions des fêtes de 1468 ont été vues par Albert Durer pendant ses études en Belgique, de 1490 à 1495, où il a pu connaître encore des artistes qui y avaient travaillé, comme *maître* Conrad. C'est là qu'il a puisé l'idée

de son *Arc de Triomphe,* du *Char,* et de tant d'autres chefs-d'œuvre, qui font sa gloire et son génie. Plus on étudiera Durer, plus on trouvera qu'il a souvent copié, imité, poussé par l'avidité de sa femme, comme le dit déjà Israël van Meckenen, dans l'inscription des portraits des jeunes époux. (B. 184.)

M. Thausing a osé enfin parler de ces emprunts, de ces imitations; pour atténuer un peu, il est vrai, ces plagiats, il attribue les originaux des premières gravures copiées par Durer à son maître Wolgemut, qu'il enrichit généreusement des cuivres

de Wenceslas. C'est une erreur évidente qu'à déjà relevée le célèbre conservateur du cabinet de Paris, M. Duplessis. Il reste seulement à découvrir les inventeurs, les véritables créateurs des grande scompositions de Durer. M. Weales, le savant archéologue anglais, avoue encore, dans la belle reproduction de l'*Apocalypse*, faite à Utrecht en 1877, que cet ouvrage ne peut même appartenir à l'Allemagne. Les *Tapisseries de Liége à Madrid* avaient déjà restitué l'*Apocalypse* de Durer à Roger van der Weyden.

Malheureusement, déjà au sei-

zième siècle, on ne comprenait plus les grandes gravures décoratives, ni les tapisseries, et Durer a chargé son *Arc de Triomphe* de petits détails, qui étaient inutiles, impossibles dans une décoration monumentale de 14 pieds sur 8, comme les armoiries de 1468.

Ajoutons enfin que cette architecture, si singulière, des Vierges de 1466 et des armoiries de 1468 se retrouve dans les tapisseries de Madrid, et dans les monuments et le palais de Liége, après tant de malheureuses restaurations. Ces colonnes cannelées, si légères, si va-

riées, se voient encore dans la seconde cour du Palais, qui a moins souffert des restaurations d'Erard de La Marck, et des architectes, dont les grossières constructions les ont remplacées dans la première cour. Nous citerons seulement la tapisserie 486 des photographies. C'est la présentation, sous la figure de David, de Jean de Bavière, prince-évêque de Liége, à Elisabeth de Gorlitz, sa fiancée. Thierry de Lynden est dans leur suite avec sa femme Alix de Winsen. Thierry, l'homme à l'œillet de l'ancienne galerie Surmondt, un des chefs-d'œuvre de Van Eyck,

avait négocié ce mariage. La tapisserie des Eygalades, de la même suite, gravée par Millin, donne aussi les colonnes et le saint André des armoiries. Malheureusement, ces belles tapisseries ont subi des retouches, des réparations continuelles, de véritables transformations, pendant plus de quatre siècles.

Après la mort de Roger van der Weyden, en 1465, et la destruction de Liége, en 1468, toutes les grandes idées sur l'art s'oublient, dans les malheurs et la décadence qui frappent partout les provinces belges : mort

de Charles le Téméraire , mort de Marie de Bourgogne, guerre avec la France, révolte des princes vassaux, rébellion des villes et du peuple ; des souverains au berceau, pas d'argent pour les dépenses les plus urgentes, plus d'artistes. Pendant un siècle, on ne fait plus de grandes tapisseries. Charles-Quint cherche en vain, avec Vermay, à les ressusciter, et confond déjà les tapisseries qui n'étaient que de l'architecture avec la peinture. Bientôt les Gobelins les réduisent à des miniatures ou à des copies de tableaux. On commence seulement à comprendre les tapisse-

ries depuis le savant rapport de M. Denuelle sur la réorganisation des Gobelins, inséré dans le *Journal officiel* de Paris, le 1er avril 1877, qui a fait une véritable révolution dans l'art et dans son histoire. (*Voyez* aussi les journaux de Paris : le *Journal des Débats*, du 6 juin, *Le Temps*, du 23 avril 1877.)

Tout ce qu'on a écrit sur ce sujet, sans se baser sur ces vieux et grands principes, ne renferme que des erreurs. Ce n'est pas la matière ou le travail connu de toute antiquité, qui constitue les tapisseries : c'est la composition, l'art qui en fait le complé-

ment de l'architecture, et la plus haute expression du génie. Les prisonniers arabes, ramenés de Poitiers par Charles-Martel, en 732, ontintroduits cet art en Belgique. Les architectes de Notger ont su, les premiers, le comprendre et l'appliquer ; enfin, les Van Eyck et Roger van der Weyden lui ont donné tout son essor. C'est l'artiste qui crée seul la tapisserie : l'ouvrier, le lissier n'est absolument rien, et la matière et les procédés ont encore moins d'importance. On cherche, aujourd'hui, à refaire les grandes tapisseries historiques, si malheureusement oubliées et per-

dues depuis quatre siècles. Personne ne songe encore aux gravures décoratives, qu'Albert Durer avait déjà vainement essayé de renouveler pour l'empereur Maximilien !

LES GRAVEURS DE 1466

Les maîtres E. S. de 1466 sont certainement les plus mystérieux, les plus inconnus, les plus importants de toute l'histoire de l'art. Ils paraissent remonter à l'origine même de la gravure, et tous les graveurs

du XV^e^ siècle semblent se rattacher à leur école. Un millier de pièces, toutes très-rares, souvent uniques, composent leur œuvre. Il est reconnu aujourd'hui qu'elles appartiennent à plusieurs artistes de différentes époques et d'un talent très-divers, tous cependant d'une même école, d'une même chalcographie créée par la grande révolution des Van Eyck.

Selon la remarque de M. Ruelens, Jacques De Jonghe, le premier, dans une édition de Van Mander, en 1764, attribue ces gravures à Engelbert, à une époque où per-

sonne n'avait encore prononcé ce nom, où les anciennes estampes étaient inconnues, et où personne n'avait attiré l'attention sur les maîtres de 1466. De Jonghe a dû certainement écrire sur des documents beaucoup plus anciens.

Un précieux fragment de Luc de Heere, publié en 1845, vint seulement, en effet, appuyer l'indication du savant écrivain hollandais. Luc de Heere, le premier historien de l'art dans nos provinces, vers 1550, accorde, sur des preuves authentiques, a-t-il soin de dire, des gravures et une grande richesse à

Engelbrecht et Cornelis, de Maeseyck, compatriotes, élèves et associés de Van Eyck. Et il ajoute qu'ils se sont rendus immortels par la gravure sur cuivre et sur bois et par l'impression avec une encre bonne et solide. (Voyez *une Gravure de* 1389. Liége, 1878, pp. 51 et 125.)

On a confondu malheureusement Cornelis et Engelbrecht avec des artistes plus modernes, et même, dit M. Michiels, avec Jean Vermay ou Vermeyen, peut-être un de leurs descendants, le célèbre peintre et graveur de Charles-Quint, qui cher-

cha à recréer, pour l'empereur, les grandes tapisseries, que, depuis Roger van der Weyden, on n'avait plus osé entreprendre. Beaucoup d'autres artistes ont voulu encore se rattacher à ces deux célèbres familles d'Engelbrecht et de Cornelis, ce qui prouve seul leur gloire et leur antiquité. Mais les seuls qui datent du XVe siècle, les seuls qui peuvent prétendre à l'invention de la gravure sur cuivre et sur bois, ce sont les compatriotes, les élèves et les associés des Van Eyck, dès 1366, selon Luc de Heere.

On ne connaît, il est vrai, aujour-

d'hui que des cuivres de ces artistes de 1466. Mais il n'est pas douteux qu'un atelier aussi considérable a dû aussi travailler le bois. Presque tous les anciens artistes ont laissé des xylographies, et, dans les nombreuses pièces anonymes du XVe siècle, beaucoup peuvent appartenir aux maîtres E. S. Les bois étaient alors souvent considérables, les petites pièces étaient réservées au cuivre. C'étaient de grandes gravures décoratives pour afficher la victoire d'Othée en 1408, les tournois des Preux, à Liége, en 1444, la mort ou l'avénement d'un évêque de Liége,

en 1459, en 1466, les grandes armoiries de Bourgogne, en 1468. Ces immenses pièces ont été bientôt perdues ou oubliées. Déjà, comme nous l'avons vu, on peut présumer que les bois de 1468, des fêtes de Bruges, ont été gravés dans l'atelier des maîtres de 1466.

M. Delbecq, d'après Luc de Heere, que seul il a pu étudier, attribue encore à Engelbrecht et à Cornelis des cartes à jouer. On sait, en effet, que c'est la partie la plus importante de l'œuvre des maîtres de 1466, qui ont même fait des cartes pour Charles VI et Louis XI.

Engelbrecht et Cornelis, que Luc de Heere dit élèves et associés des Van Eyck, et fait sortir avec eux de Maeseyck en 1366, vinrent probablement avec les Van Eyck à Liége, et furent aussi attachés aux princes-évêques, Arnould de Hornes, Jean de Bavière, Jean de Hinsberg et Louis de Bourbon. Les trois premiers appartiennent à la noblesse allemande, et Louis de Bourbon était de la famille royale de France, ce qui peut expliquer les pièces germaniques et françaises des maîtres de 1466. Mais comment des graveurs si renommés, si illustres,

ont-ils pu être si complétement oubliés ? Et comment des ouvrages si nombreux, si considérables, ont-ils été bientôt entièrement perdus ? Comment toutes ces planches ont-elles partout disparu ? Comment ne peut-on pas même indiquer leur origine, leur berceau ?

La grande destruction de Liége, en 1468, peut seule faire comprendre le mystère et l'oubli d'une si grande et si célèbre maison, d'une véritable chalcographie, qui a publié des centaines de pièces représentant des millions. Pourquoi toutes ces gravures seraient-elles si rares, très-sou-

vent uniques ? Beaucoup même ne sont connues, devinées, que par des copies des Israël van Meckenen et d'autres artistes. On a conservé des planches de tous les plus anciens graveurs, des cuivres en relief des premiers livres d'heures de Paris, des bois des publications populaires de Troyes, des nielles de l'origine de l'art en Italie. Et il ne reste rien du plus grand et du plus fécond atelier du XV^e^ siècle, des maîtres de 1466. Tout s'anéantit subitement en 1468.

On retrouverait certainement, dans les archives d'une ville, des traces d'un établissement aussi considé-

rable, qui, aujourd'hui même, n'a pas de rival. Demarteau, le célèbre graveur liégeois du XVIII^e siècle, à Paris, avec ses découvertes et ses inventions, avec un catalogue de deux mille pièces, n'a pas cette importance. Au XV^e siècle, il fallait tout créer, tout inventer, le cuivre, le papier, l'encre, les presses. Le papier et le cuivre surtout demandaient toute une nouvelle industrie. Il fallait ensuite former les ouvriers, les artistes, le commerce enfin d'une chalcographie ; et les gravures du XV^e siècle sont souvent des chefs-d'œuvre d'impression, qu'on ne peut plus refaire ni comprendre.

Le cuivre était la grande industrie de Dinant ; la principauté de Liége en avait véritablement le monopole. Les graveurs liégeois ont pu seuls avoir d'abord des cuivres en nombre infini et de grande dimension. Albert Durer ne peut même encore se procurer une centaine de planches, et doit graver sur fer, sur étain, sur argent ; son saint Hubert, sa plus grande gravure, ne mesure que 13 pouces sur 9, tandis que les anciens artistes liégeois travaillèrent souvent, jusqu'à Suavius, des pièces de 16 pouces sur 11, qu'on retrouve déjà dans les dalles tumulaires des

seigneurs de Heers de 1398 (musée de Bruxelles, R., 138). Nous ferons un jour connaître ces prodigieuses gravures, dont on a tiré des épreuves, ainsi que d'autres monuments du même genre.

Enfin, les plus anciennes papeteries sont indiquées sur le Hoyoux, près de Huy. Un ancien moulin y portait et conserve encore le nom de Maeseyck, le berceau d'Engelbrecht et de Cornelis, le nom qu'ils pouvaient prendre comme leurs associés, Jean et Hubert van Eyck. Les premières papeteries liégeoises furent désignées par le nom de leurs pro-

priétaires, les Peril, les Waldor. Et les papeteries liégeoises, dit M. Pinchart, eurent le monopole des beaux papiers en Belgique, que les plus grandes maisons ont aujourd'hui abandonnés pour travailler seulement pour l'Amérique.

On n'a absolument rien sur les maîtres de 1466. Un vers de Jean Lemaire, dans la *Couronne margaritique,* les a fait chercher longtemps dans l'orfévre Steclin, de Valenciennes, et dans des notes des comptes des ducs de Bourgogne que M. Pinchart a restituées à Stechin, après une longue et inutile contro-

verse. On a cru aussi les reconnaître dans Gilles Stuerbout, le célèbre peintre de Louvain, que M. Van Even a retrouvé dans un des Bout, à qui M. Wauters attribue, avec plus de probabilité et de vraisemblance, les gravures du célèbre maître de 1480. D'autres suppositions, encore plus erronées, les cherchent à Salins, à Munich ; mais on ne trouve dans aucune de ces villes des graveurs aussi anciens, ni aucune espèce de chalcographie dans la première moitié du XVe siècle, ni en 1466, et les archives n'y révèlent aucune gravure, aucun artiste

célèbre, aucune école importante.

Cependant les archives allemandes et flamandes sont si riches, si bien classées, dépouillées, scrutées, que rien n'y a échappé aux recherches. On a même conservé tous les comptes des gravures, des bois, de l'impression, du papier, des armoiries de Charles le Téméraire, de 1468, et M. de La Borde les a publiés.

Seul, le texte de Luc de Heere sur Engelbrecht et Cornelis peut se rapporter aux maîtres de 1466; seul, il peut s'accorder avec leur personne, leur art, leur école. Lorsque, dans les révolutions et les guerres civiles et

étrangères de Liége, après la destruction de Dinant, en 1466, tout le monde, prévoyant une catastrophe imminente et terrible, s'empressait de fuir cette malheureuse ville, Engelbrecht et Cornelis se réfugièrent un moment à Leyde, où il n'y a jamais eu, cependant, de chalcographie, où Luc de Heere ne place aucun graveur et parle seulement d'un peintre, Van Hemsen. Ils durent laisser à leurs enfants, à leurs héritiers, l'importante maison de Liége, qu'il était impossible de déplacer, et ils consacrèrent naturellement par un nouveau contrat leur association, dont

le monogramme E. S., avec la date de 1466, est peut-être la marque, la raison sociale.

Cette date de 1466, placée, avec tant d'évidence et d'intention, sur beaucoup de gravures des maîtres E. S., qui ne peuvent certainement pas appartenir toutes à la même année, offre un singulier rapprochement avec l'année 1366, assignée d'une manière si extraordinaire, si positive, et d'après des documents authentiques, dit Luc de Heere, à Engelbrecht et Cornelis. Était-ce l'anniversaire de cette famille, de ces artistes? Était-ce un véritable jubilé

de 1366, année où avaient commencé, affirme Luc de Heere, leur richesse, leur gloire, leur immortalité ?

C'est aussi vers cette époque, en 1468, que Luc de Heere place une seconde alliance des Engelbrecht et des Cornelis. C'était déjà la troisième génération depuis la sortie de Maeseyck, en 1366, des deux illustres familles qui avaient été unies par un premier mariage, en 1439. Vers la même époque, ils ont acquis dans la seigneurie de Simpelveld, ou Saint-Plovoir, des terres à Bocholt, provenant de l'ancien hôpital de Saint-

Jacques, d'où ils prirent alors le nom de Bocholt. Louis de Bourbon, évêque de Liége, les religieux de Beaurepart, à Liége, et les Bocholt cherchèrent à rétablir, en 1457, cette église de Saint-Jacques. Les croisiers d'Aix-la-Chapelle promirent même d'y venir célébrer les fêtes de Saint-Georges et de Saint-Michel. Les Engelbrecht et les Cornelis avaient encore, à Meckenen et à Altdorfer, d'autres propriétés dont ils prirent aussi les noms. Le célèbre graveur Altdorfer paraît appartenir à cette grande et illustre famille. Lampson, en effet, le dit de la Westphalie, ce qui réfute les pré-

tentions bavaroises. Un manuscrit de Gilles de Bocholt, passé des riches collections de M. Lavalleye dans la bibliothèque de M. de Jonghe, n° 2524, et les archives de Simpelveld donnent quelques détails sur ces familles illustres, que nous ferons un jour mieux connaître.

Ce sont, sans aucun doute, de simples suppositions sur les gravures mystérieuses de 1466, comme tout le monde en a fait et en fera encore, ainsi que sur le texte de Luc de Heere, qui établit très-bien la parenté des Engelbrecht, des Cornelis, des Jacob et des Israël. Un

Israël van Meckenen vint probablement remplacer, en 1470, les Engelbrecht et les Cornelis, après la destruction de Liége en 1468, et rétablir cette grande maison, cette chalcographie. Lucas Jacob, né à Leyde vers 1470, vint à son tour reprendre, vers 1490, la maison de Liége, où il eut avec Albert Durer, élève d'Israël, selon Heinecken, cette glorieuse rivalité dont parle si exactement et si clairement Vasari, en confondant seulement les cuivres avec les bois. De dépit d'être vaincu dans cette lutte par la finesse et la science des perspectives de *Jephté*

(B. 24), Durer brise sa planche de la *Conversion de saint Paul* (P. 110), dont on ne connaît qu'un seul exemplaire à Dresde. — Albert Dürer montre en effet à Anvers, en 1521, une respectueuse déférence pour Lucas de Leyde, dont il fait le portrait et dont il semble déjà constater la vieillesse, s'étonnant même de le retrouver si petit : tout ce qu'on a vu dans la jeunesse laisse toujours de trop grands souvenirs. Lucas Jacob, le grand génie de la gravure et de l'art, avait quitté Liége pour un noble et riche mariage en Hollande, et avait laissé la chalcographie lié-

geoise au maître S., un des premiers Suavius et le plus fécond des graveurs de cette époque, dont Passavant a indiqué trois cent treize pièces, et trente-huit de neuf élèves de son école. Beaucoup d'autres sont encore inédites ou inconnues. Les maîtres de 1466, les Israël, peuvent seuls, pour la fécondité et le talent, rivaliser avec cet artiste, dont le même secret entoure toute l'existence, et qui a aussi pris le millésime de 1466, si mystérieux, si incompréhensible.

On peut toujours certainement rejeter ces inductions et accepter

complétement et aveuglément l'invention miraculeuse et impossible des nielles et de la gravure par le linge humide de Maso Finiguerra, ou tout autre artiste italien, en 1450, cinquante ans après les premières estampes connues. On peut aussi adopter les jeunes graveurs Alexandre et Isabelle Cunio, immortalisés par Papillon et inventeurs de la gravure en 1285, un siècle avant le premier bois ou le premier cuivre. Enfin, on a encore la légende sur la découverte de la xylographie du berger du Mont, ou de Berg, indiquée par Quadt et Heinecken. Seulement l'encre d'im-

pression, le point essentiel, n'a pas encore trouvé un autre historien que Luc de Heere, et ne peut certainement appartenir qu'à l'école des Van Eyck.

Rien ne force, il est vrai, d'accepter le récit de Luc de Heere, sur la gravure, sur les rapports de Cornelis et d'Engelbrecht avec les Van Eyck. Rien n'oblige même d'accepter les Van Eyck, ou les maîtres de 1466. Le scepticisme peut s'étendre à tout dans l'histoire, comme dans la philosophie. Le pyrrhonisme nie toute espèce d'existence. Le célèbre P. Hardouin, un jésuite, avait déjà

commencé à mettre en doute toute l'antiquité profane, que la critique moderne a réduite à si peu de chose. Et quel artiste ancien pourrait survivre au minutieux examen qu'ont subi les rois de Rome et les personnages de la Bible? On a tout nié à Liége, l'école de Lambert Lombard, les Suavius ou les Coclers, les derniers artistes liégeois morts en 1824.

LES GRAVEURS

DE SAINT-TROND

On a cherché, il y a quelques années, à trouver une ancienne école de gravure, ou une école de copistes sur cuivre, dans l'abbaye de Saint-Trond, à cinq lieues de Liége, et une de ses anciennes dépendances.

Qu'est-ce qu'une école de copistes ? Est-ce une institution semblable à celle du mont Athos, et comme on en trouve encore en Russie pour des peintures religieuses faites d'après certains types ou patrons anciens, hiératiques, canoniques, dont MM. Didron et Durand ont publié un manuel, composé au XVI^e^ siècle par Denis de Fourna ?

Rien de semblable dans toutes les pièces qu'on trouve dans les anciens manuscrits de Saint-Trond, surtout dans la petite copie sur cuivre des armoiries de Charles le Téméraire, que M. Alvin croit provenir de cette source.

Ces gravures, cependant, ne paraissent appartenir à Saint-Trond que très-fortuitement, par achat, échange, donation ou autrement. Les plus précieuses proviennent de Gembloux. Trois ou quatre religieux qui venaient de l'abbaye de Gembloux, près de Namur, paraissent avoir introduit ce goût des illustrations à Saint-Trond. Jacques Gomer, de Gembloux, et un frère Trudo, aussi de Gembloux, sont déjà indiqués par Passavant. Le seul religieux étranger à Gembloux qui se soit occupé de gravures à Saint-Trond, est Libert van Hulsberg, dit Schalum, né à Maestricht

en 1542, entré à l'abbaye en 1558, et mort vers 1580.

Les moines Gomer, Trudo et Schalum ont-ils obtenu des gravures et même des manuscrits de Gembloux ? C'est ce qu'il est très-difficile d'établir. Ces religieux ont certainement rassemblé une partie des gravures qui se trouvent dans les volumes du monastère. Mais, ce qui est bien certain, c'est qu'ils n'ont pas eux-mêmes gravé, et que toutes les gravures qu'ils ont collées dans les manuscrits de Saint-Trond n'ont pas été exécutées dans cette maison. Un ou deux religieux ont pu, dans leurs

longs loisirs, prendre le burin en amateurs, dans cette abbaye, comme dans tant d'autres : à Gembloux, à Groenendael, à Stavelot, à Saint-Hubert. Et M. Fétis a fait connaître un curieux cuivre du couvent des augustins de Liége. Seulement, les graveurs de Saint-Trond sont bien inférieurs, pour le talent, à leurs confrères de Gembloux, et surtout de Stavelot. Passavant l'avait déjà fait remarquer. Cependant, pour créer une école de gravure médiocre, très-médiocre même, il faut encore avoir un maître qui appartienne lui-même à une école. Où était ce pre-

mier maître de Saint-Trond, où était son école ?

La seule gravure que l'on puisse attribuer, avec un peu de certitude, à Saint-Trond, est une petite carte géographique, découverte par M. Lavalleye. L'abbaye est prise pour centre de cette composition, très-grossièrement exécutée, sans art et sans aucune pratique d'une véritable chalcographie. Une carte de Stavelot gravée probablement à Stavelot, est d'une exécution bien supérieure, indique un certain goût, un artiste peut-être, comme Stavelot en a toujours possédé depuis les Carlovin-

giens et Wibald, et en possède encore aujourd'hui, dans des sites si pittoresques, si favorables à l'art. Saint-Trond, qui compte tant de savants, d'écrivains, de chroniqueurs célèbres, n'a jamais produit un peintre, un miniaturiste, un élève de Van Eyck. La science y étouffait l'imagination et le goût. Jamais l'art n'a pu s'établir, se fixer sur ce sol si riche, mais si prosaïque. On nomme seulement un architecte, Gérard de Saint-Trond, dont le surnom prouve qu'il n'habitait pas cette ville. Il l'avait probablement reçu à Liége, dans la grande école d'architecture créée par Notger,

le grand bâtisseur du moyen âge, d'où est sorti encore Hezelon, le génie de Cluny, et tant d'artistes. A Liége, on désignait les étrangers par leur nationalité. Et Gérard fut appelé à Cologne, pour travailler à la célèbre cathédrale.

Rien ne vient prouver ni une chalcographie, ni un atelier de gravure, ni même des graveurs ou seulement une xylographie, un cuivre, une presse à Saint-Trond. Dans les nombreux documents des XV^e^ et XVI^e^ siècles, conservés sur cette abbaye, on ne trouve aucune trace de tout ce qui était nécessaire à cette grande

industrie, ni cuivre, ni papier, ni encre, ni imprimerie, et surtout ni dessinateurs, ni artistes. Rien enfin ne peut faire soupçonner, à Saint-Trond, la composition ni l'impression de la plus petite gravure, d'une œuvre d'art de la moindre importance.

Pendant les XV^e^ et XVI^e^ siècles, Saint-Trond fut en proie à toutes les horreurs des guerres civiles et religieuses. Guillaume de La Marck, le farouche sanglier des Ardennes, y trouve ses plus redoutables adversaires, et leur terrible vengeance de 1485. Les haines furent longues

et sanglantes, et Guillaume le Taciturne vint, en 1565, achever la ruine complète de Saint-Trond. Ce n'est pas au milieu de tant de calamités, de guerres, de pillages continuels, qu'on pouvait penser à l'art, et surtout à la gravure, qui demande tant de temps, de longs loisirs, une grande paix, un matériel considérable, très-coûteux. Comment faire alors toutes ces dépenses, comment songer à une chalcographie ? On était obligé d'aliéner les biens de toutes les maisons religieuses pour payer des dettes, des charges, des impôts, ou même pour vivre et subsister.

Saint-Trond est une toute petite ville de l'ancienne principauté de Liége, dont l'abbaye faisait seule la richesse, comme aujourd'hui un grand séminaire. L'industrie drapière, très-florissante au XIII^e siècle, n'y existait déjà plus. Saint-Trond ne compte pas maintenant huit mille habitants, sans les campagnes, et n'en avait pas la moitié au XV^e siècle. Il était matériellement impossible de créer une chalcographie, des fonderies, des papeteries dans une semblable localité, sans industrie, sans eau, sans charbon, sans bois, sans commerce, sans art, sans artistes.

Les archives du royaume à Bruxelles, la bibliothèque de Liége, la ville de Saint-Trond conservent de nombreux manuscrits sur cette époque : des chartes, des comptes, des documents de toute espèce. On y parle de l'achat des biens, des meubles, des chevaux, des armes, des vivres, et pas un seul mot ne laisse supposer, soupçonner même une chalcographie, un graveur. M. Piot, qui a publié avec une grande érudition le recueil des chartes et pièces authentiques de Saint-Trond, n'a pas trouvé un seul fait, une seule ligne, une seule lettre sur cette école

iconographique, depuis quelques années si célèbre. M. de Borman et M. Alexandre ont réédité, pour les bibliophiles liégeois, avec un grand soin, les chroniques de cette abbaye, et n'ont pas pu indiquer une seule trace de graveurs. L'auteur d'une copie importante de cet ouvrage, qui était lui-même un des iconophiles de Saint-Trond, n'en parle jamais, n'en glisse pas un mot. Malheureusement, on a détaché du manuscrit de M. de Theux plusieurs gravures. Enfin l'obituaire, le nécrologe de cette maison n'indiquent aucun graveur, ni aucun artiste, qui pourrait

réclamer un simple essai d'un bois ou d'un cuivre.

Albert Durer, qui a passé deux ou trois fois à Saint-Trond, en 1520 et 1521, qui s'y est même arrêté pour examiner les plans d'une tour qui ne fut achevée que plus tard, ne laisse soupçonner aucune chalcographie, aucun artiste. Son carnet de voyage, de dépenses, n'aurait certainement pas oublié ces notes, qu'on retrouve à chaque ligne du scrupuleux et économe artiste. Il aurait certainement acheté ou vendu quelques estampes à ces graveurs, et en indiquerait, comme toujours, les prix.

Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il y avait à Saint-Trond des amateurs, des iconophiles, qui se sont occupés les premiers à rassembler, à conserver des bois, des cuivres surtout, et même quelques nielles ; que ces amateurs étaient des religieux. C'est déjà un grand titre pour Saint-Trond et pour ces humbles et pieux cénobites, et on leur doit une éternelle reconnaissance.

On doit ajouter, cependant, que ces iconophiles étaient peu connaisseurs, peu artistes, puisqu'ils rejetaient toutes les plus belles pièces non entièrement religieuses, et qu'ils

n'ont pas saisi l'occasion des voyages d'Albert Durer pour enrichir leurs collections de ses chefs-d'œuvre, qu'il distribuait partout avec tant de libéralité pour se créer en Belgique des partisans et effacer d'anciennes préventions. Si Durer se cachait peut-être dans cette petite ville liégeoise, il n'osait même approcher de Liége, par une cause singulière et mystérieuse, son long séjour à Anvers était public. On lui donnait des fêtes royales afin de le retenir dans cette ville pour y établir une chalcographie, que le Liégeois Robert Peril vint y créer seulement en 1522.

Personne n'a jamais parlé, avant la dispersion des manuscrits de Saint-Trond, vers 1820, de cette école, de cette chalcographie. Tandis que déjà, au XVI^e siècle, la réputation et la célébrité de l'école de Liége était arrivée jusqu'en Italie, à Florence, à Vasari, le premier historien de l'art. Vasari fait sortir de cette excellente maison, *casa eccelenti*, Louis de Louvain, Robin, les Suavius, Lucas de Leyde, les Galle et Lambert Lombard. Lampson de Bruges affirme aussi, en 1565, que c'était à Liége que les Anversois venaient apprendre la gravure sur

bois et sur cuivre, et dans la maison même de Lambert Lombard, le beau-frère de Suavius : « Omnium primus domi suæ tanquam in scholis adolescentes habuerit, quos in delineandis incidendisque tum suis, tum aliorum inventis exerceret. » (*Vita Lombardi,* Bruges, 1565.) Lampson ajoute encore que les deux meilleurs élèves de Lombard allèrent s'établir en Italie et à Rome, probablement Cort et Metsis. Et bientôt toute l'ancienne chalcographie liégeoise dut s'exiler à Francfort avec Suavius et les De Bry.

Personne ne prononce le nom

de Saint-Trond, ni de ses artistes ; Lampson n'en souffle pas un mot. Alors tous les graveurs reproduisaient leurs portraits, on publiait partout des galeries, des musées des célébrités, des hommes souvent les moins connus, et on ne trouve pas un seul souvenir de ces grandes illustrations. Luc de Heere, qui paraît s'être spécialement occupé de l'histoire de la gravure, dont il attribue l'origine aux Van Eyck, à Engelbrecht et Cornelis, se tait complétement sur Saint-Trond. Et Luc de Heere écrivait, dit-il, sur des documents authentiques de Mae-

seyck, si près de Saint-Trond, et au moment même où cette école devait être dans toute sa splendeur, alors que Gomer, Trudo, Schalum rassemblaient leurs gravures et leurs manuscrits.

Malheureusement, ces manuscrits de Saint-Trond furent transportés en Allemagne en 1794, lors de la tourmente révolutionnaire, pour les sauver du vandalisme français. Pendant plus de vingt ans, ils furent abandonnés ; on en a soustrait alors les plus belles pièces, les plus rares, passées ensuite dans des ventes à Cologne, à Francfort, à Leipzig,

à Augsbourg. Lorsque les religieux crurent pouvoir faire revenir leurs livres en Belgique, vers 1820, le gouvernement des Pays-Bas les fit saisir comme domaine national ; une partie des manuscrits de Saint-Trond fut donnée, en 1824, à la bibliothèque de Liége, et ceux que les bibliothécaires ne voulurent pas accepter entrèrent dans les archives du royaume, à Bruxelles. Quelques volumes furent encore soustraits, et ont paru dans des ventes, à Liége, à Bruxelles et en Allemagne.

Personne, malheureusement, n'a

encore fait connaître les nombreuses gravures de tous ces manuscrits ; il n'en existe aucun catalogue. M. Alvin avait promis de commencer cet important travail, et M. Pinchart s'en est aussi occupé. Cet inventaire éclaircira encore bien des doutes sur les religieux iconophiles de Saint-Trond, et montrera avec plus de certitude les différentes origines de leurs gravures. Déjà, cependant, on doit absolument rayer de l'histoire l'école des graveurs de Saint-Trond, comme Passavant a fait évanouir la chalcographie d'Utrecht, qu'avait créée une fausse lecture du mot Ulrich, qui se

trouve sur quelques pièces d'Alart Claessens, d'Amsterdam, au milieu du XVI^e^ siècle. Cette attribution à Claessens est même douteuse et ne repose sur aucune preuve. Ce graveur, élève de Lucas de Leyde et de Lambert Lombard, a donné une suite très-curieuse de plusieurs évêques de Liége.

LA CHALCOGRAPHIE

DES VAN EYCK

Depuis longtemps on cherche, en Belgique, une grande chalcographie, pour expliquer son histoire, son art, son école, ses artistes. Où pouvait-on graver et imprimer la légende de saint Servais de 1408, la Vierge

de 1418, le Pomerium de 1440, les Preux de 1444, les gravures des évêques de Liége de 1459, 1466, les grandes armoiries de 1468? Il y a là toute une école, un art nouveau, une grande maison, disait déjà à Florence Vasari : *casa eccelenti.*

Cette première chalcographie de Van Eyck est déjà très-positivement et authentiquement indiquée par le plus ancien historien de l'école flamande, Luc de Heere, et était inséparable de la première école de peinture.

Seulement où était cette école, sa chalcographie, dans quelle ville était son berceau ?

A qui faire remonter cette universelle célébrité de Bruges, où les plus grands artistes étaient étrangers à la Flandre, dit son savant et dernier historien, M. Weales, étaient des Wallons, des Liégeois, qui ne purent même former, dans cette ville, des élèves dignes d'eux, ajoute M. Weales? Qui veut même faire rejeter la dénomination d'école flamande dans le catalogue des *tableaux de l'ancienne école néerlandaise, exposés à Bruges en* 1867.

Comment expliquer cette grande et illustre école d'Anvers, qui n'avait encore, en 1468, aucun artiste pour

travailler aux fêtes du mariage de Charles le Téméraire? Les nombreux textes retrouvés dans les archives et les livres de Saint-Luc, à Anvers, ne donnent, au XVe siècle et longtemps après, que des inconnus, sans indiquer une seule fois ni les Van Eyck, ni Roger van der Weyden, ni aucun de leurs élèves. Albert Durer ne peut encore citer à Anvers, en 1521 et 1522, que le Liégeois Patenier, dans cette foule d'artistes qui le comblent d'honneurs et de présents. Il ne trouve, à Anvers, aucun graveur. Albert Durer est même vivement sollicité de trans-

porter dans cette ville sa chalcographie. Et c'est après son refus et son départ que le Liégeois Robert Peril vient établir, à Anvers, les premières presses, les premières cartes à jouer, la première xylographie. Les Anversois vinrent cependant longtemps encore apprendre, à Liége, la gravure sur bois et sur cuivre, affirme Lampson, dans la grande école de Lambert Lombard, mort le 14 août 1566.

Où était, en effet, cette première école avec sa chalcographie? Une chalcographie vient toujours avec les grands peintres, avec les chefs-d'œuvre : les Van Eyck et Roger van

der Weyden pouvaient seuls la faire naître, comme Rubens a recréé la gravure à Anvers, comme on a fondé, de nos jours, une chalcographie à Munich.

Les étrangers mêmes voyaient la nécessité de cette école, de cette chalcographie en Belgique. M. le comte de Laborde, avec un zèle, une science, un désintéressement qu'on n'a pas assez admirés, venait examiner, scruter, dépouiller toutes nos archives, dans l'espoir de retrouver ces origines de l'art. Le premier, il avait reconnu les rapports de l'alphabet grotesque et des gravures des

maîtres de 1466, avec notre architecture, avec nos monuments. M. de Laborde a publié en 1851 trois volumes d'extraits des archives de toutes les villes de la Belgique. Malheureusement, il n'a rien trouvé à Liége; ni M. Polain, archiviste, ni M. Fiess bibliothécaire, ne songèrent à lui montrer les précieux manuscrits des iconophiles de Saint-Trond, qui auraient pu le mettre sur la trace des premiers essais de la gravure.

Passavant, le savant iconologue de Francfort, avait aussi très-bien compris toute l'influence des Van Eyck sur l'imprimerie et la gravure,

et vint rechercher longtemps, en Belgique, les origines de l'art. Dans son grand ouvrage, il indique à chaque page l'école des Van Eyck et de Roger van der Weyden. Le premier, en 1860, il indique une partie des anciennes gravures des manuscrits de Saint-Trond ; le premier, il indique de vieux maîtres belges ; le premier, après M. Heris, il parle d'une école liégeoise (t. II, pp. 32, 252). Leber, avec son esprit fin et subtil, avait aussi deviné l'importance des gravures recueillies par les moines de Saint-Trond, dont il avait, ainsi que Weigel, enrichi ses précieuses

collections, et que le Musée britannique, les Anglais, les Américains, commençaient à couvrir d'or.

Un savant français, M. Demmin, digne appréciateur de tous les chefs-d'œuvre, recherchant leur origine, avait reconnu depuis longtemps, dans ses premiers ouvrages, la priorité de l'art allemand. Et Liége appartenait à l'Allemagne, était une des premières et des plus célèbres écoles allemandes où s'étaient formés les deux Durer. M. Harzen, de Hambourg, et les principaux historiens de l'Allemagne avouent en effet que les plus anciens artistes de

leur pays, depuis Martin Schongauer, venaient se former en Belgique, aveu précieux dont M. Alvin a fait remarquer toute l'importance. Lambert Lombard avait déjà écrit à Vasari, en 1565, que tous les artistes de l'Allemagne sont venus, comme Martin Schongauer, de Roger van der Weyden : *tutti li famosi artefici in Germania.* — *Lettre de Lombard à Vasari.* Liége, 1874, p. 143.

Sandrart qui, le premier, a eu connaissance des papiers de la famille Durer, affirme qu'Albert Durer vint, en 1490, étudier pendant quatre

années en Belgique, « in Belgio. » Le père d'Albert Durer avait quitté, dit Durer lui-même, les grands artistes de la Belgique en 1455, lors de l'abdication du prince-évêque de Liége, Jean de Hinsberg, et du renvoi de sa maison. Et M. Michiels a très-bien montré l'origine, la valeur des écoles allemandes, dans sa grande *Histoire de la peinture flamande,* et dans son *Architecture en Europe.*

Si l'art jette, un jour, un éclair en Bohême, on le doit à la nouvelle famille de ses princes luxembourgeois, des artistes, des poëtes, dont les manuscrits sont célèbres et qui

étaient entièrement Liégeois, par leur origine, leurs alliances, leurs idées, leur politique. Ils amenèrent en Bohême des peintres, des architectes de Liége; des banquiers et des monnayeurs liégeois furent même chargés de l'administration financière et créèrent ces mauvais esterlings, les luxembourgs, si célèbres et répandus par Liége dans toute l'Europe. La Bohême doit à ses souverains luxembourgeois les tendances réalistes et monumentales de l'art des Van Eyck. Liége avait envoyé longtemps, dans cette contrée, comme en Hongrie,

des colonies wallonnes. Le célèbre Cosmas, son apôtre et son premier historien, sortait des écoles de Saint-Lambert. Avec les derniers descendants de la maison de Luxembourg, l'art s'éteint presque complétement à Prague, en oubliant de venir se retremper à sa source, pour aller se perdre en Italie.

En effet, pour Lombard, pour Vasari, pour tous les artistes et les écrivains en France, en Italie, en Espagne et même en Portugal, il n'existe, au XVe siècle, que deux écoles de l'art, la Belgique et l'Italie. C'est là seulement qu'on va étudier,

se former, prendre des maîtres ou des modèles. C'est en Belgique surtout que les Allemands vont s'initier. Personne ne va ni à Cologne, ni à Nuremberg ; personne ne court même dans l'atelier, si célèbre, d'Albert Durer. Maximilien fait rechercher partout, en Belgique, des peintres et des graveurs. Et Albert Durer est toujours, pour Vasari et les étrangers, un Flamand, un élève de la Flandre ou d'Anvers, noms qui désignaient alors Liége et toute la Belgique.

Que l'on étudie, que l'on compare les xylographies, si célèbres, de la chronique de Schedel de 1493, le

chef-d'œuvre de l'art allemand, l'ouvrage populaire de Wolgemut, le seul authentique, qui rejette déjà seul tous les cuivres de Wenceslas et les bois de Schatzbehalter de 1491, qu'on cherche aujourd'hui à attribuer au premier graveur de Nuremberg, on comprendra toute la distance d'une semblable école des ouvrages les plus médiocres de Martin Schongauer ou de Durer. Que l'on réunisse tous les chefs-d'œuvre de l'art allemand, les cathédrales, les monuments, et jamais il n'en sortira alors ni les Van Eyck, ni Roger van der Weyden, ni Lombard.

Non-seulement ces trois nouvelles écoles rejettent la peinture hiératique, canonique des byzantins, mais encore elles cherchent à renouveler l'architecture, abandonnent ou transforment l'art ogival.

Sans aucun doute, l'Allemagne a de plus grands artistes, mais au XVe siècle, pas un seul réformateur, pas un seul créateur. On peut placer à l'apogée de l'art quelques ouvrages idéalistes des byzantins, le tableau de Stephan, à Cologne, comme les ouvrages de fra Angelico, de Fiésole. Malheureusement, la grande révolution de Van Eyck n'a pu

aboutir : on l'étouffe en 1468, en détruisant à Liége son berceau. Et la nouvelle architecture tentée dans le Palais, dans Saint-Jacques, vient tristement échouer dans le style italien de Lambert Lombard.

Un artiste, un expert des musées de Bruxelles, M. Heris, le premier, a prononcé en 1855 le nom de l'école liégeoise, dans un mémoire, couronné par l'Académie de Belgique, sur *l'origine de la peinture flamande*. Avec ce tact si fin, si délicat, que donnent l'étude, l'examen, la discussion des œuvres d'art, avec l'appréciation si exacte, si rigoureuse,

d'une expertise, avec la science des lignes et des couleurs, M. Heris trouve que Liége seule a pu donner naissance à la première école belge. Un peintre, aveuglé par sa passion pour un maître, pour un genre, n'a pas cette savante expérience, et n'a jamais su écrire sur l'histoire de l'art.

Cet ouvrage extraordinaire, qui éclatait comme un éclair dans la science, fut naturellement critiqué, contesté. Liége, absorbée par l'industrie, dominée par des étrangers jaloux, rejeta, nia tout, ne voulut pas même s'occuper de semblables

recherches, de cette découverte. On n'ose point parler, à Liége, d'un artiste liégeois ou d'une école liégeoise. On y fait tout venir d'Anvers ou de Mayence.

M. Heris, comme l'auteur de ces quelques lignes, était étranger à Liége, écrivait sans préoccupation, sans intérêt, sans arrière-pensée. Il risquait même de blesser toutes les rivalités, toutes les susceptibilités locales, toutes les jalousies flamandes, qui s'occupaient de créer dans chaque ville des génies, des artistes, des écoles : Roger van der Weyden, à Bruxelles ; Van Eyck, à Gand ;

Memling, à Bruges; Peril, à Anvers. Liége seule ne demandait rien. A Liége, on s'occupait seulement de déprécier, de rejeter, de contester ses artistes, ses poëtes, ses premiers imprimeurs. M. Polain, son archiviste, cherchait alors à lui enlever le berceau des Carlovingiens pour le donner à Paris. On imaginait même, à Liége, de créer une grande école, une chalcographie, à Saint-Trond.

M. Heris fait mieux que dépouiller des textes, que de donner un extrait des chroniques et des manuscrits : il trouve l'œuvre, l'artiste, l'école. Il distingue le réalisme des Van Eyck,

le spiritualisme de Roger, de l'art byzantin et idéaliste des écoles rhénanes. Il saisit déjà le caractère martial de l'école liégeoise, et le style efféminé des premières écoles allemandes. Comparer, comprendre tous les maîtres, tous les tableaux, tous les musées, c'est bien plus difficile que de copier des livres ou d'imprimer de vieilles archives. Et les conclusions d'un semblable travail, écrit par un étranger, par un Bruxellois, sont bien plus importantes que toutes les découvertes faites dans les manuscrits ou les imprimés.

Tous les textes du monde ne par-

viendront jamais à constituer une école : tous les actes, tous les documents ne pourront jamais former un artiste. Il est facile de reconstituer, dans toutes les localités qui ont conservé leurs archives, de longues listes de peintres, décorateurs, barbouilleurs ou blanchisseurs : partout on peut trouver des milliers de noms, seulement, pas un génie, pas un chef-d'œuvre pour constituer une école ou seulement une académie, un maître.

Liége n'a pas une seule liste à opposer aux volumineux registres des ghildes de Saint-Luc de toutes

les villes flamandes. Mais Liége avait déjà toute une école d'artistes sous Notger ; tous ses peintres étaient dans l'admiration et l'étonnement des Van Eyck, en 1366, dit Luc de Heere. Liége vit les Van Eyck remplacés par l'école de Roger et de Nicolas de Cusa. Et Lombard eut à lutter à Liége, pour sa malheureuse révolution italienne, contre de grands et nombreux ateliers, qu'il parvint à proscrire, ajoute Lampson. Ce sont les trois grandes écoles des XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Liége était la plus grande ville de nos provinces et du nord de l'Eu-

rope. C'était la grande citadelle de l'Allemagne, où les empereurs, comme Henri IV, trouvaient seulement un refuge assuré contre les révoltes et contre Rome. Liége seule avait pu créer un tribunal de paix, en 1080, institution internationale qui lui accordait une véritable prééminence, et qu'aucune puissance n'a pu encore rétablir dans le monde. Liége a pu résister seule, pendant un siècle, aux ducs de Bourgogne, qui imposaient leurs lois à la France, à l'Europe, et osaient menacer l'islamisme. Liége a pu soutenir enfin cette longue guerre de Maestricht

et livrer cette terrible bataille de la Hesbaie à Othée, en 1408.

Aussi chercha-t-on bientôt partout, en Belgique, à réduire la grandeur de Liége, à lui ôter ses artistes, ses monuments. Liége, écrivait-on même à Liége, n'était rien et n'avait rien perdu dans la destruction de 1468. Les églises, où il ne restait ni un livre, ni un calice pour le service divin, avaient été pieusement et religieusement respectées. On lui contestait les cent vingt mille habitants que lui accordaient encore les historiens, après tant de désastres, après Othée, après la grande peste

de 1439, qui l'avait décimée. On rejetait le massacre de cinquante-deux mille Liégeois dans le sac de 1468. On niait audacieusement le sac même, que les contemporains avaient comparé à la ruine de Troie. Liége surtout n'avait ni tapisseries, ni tableaux, ni œuvres d'art. Le palais épiscopal, le chef-d'œuvre de la Renaissance, n'était rien : on cherchait à le faire démolir. Il fallait, en effet, cacher ce glorieux passé avec ses splendeurs, pour les vendre partout et empêcher le gouvernement d'en enrichir les musées, les bibliothèques. On déconseillait même

l'acquisition des manuscrits de l'ancienne abbaye de Stavelot pour une des grandes collections du pays.

Liége, ajoutait-on, avait été créée par Erard de la Mark : tout datait de ce prince-évêque. Le Palais, Saint-Paul, Saint-Jacques, Saint-Martin, avec leurs grandes architectures ogivales, dataient du XVIe siècle, de la Renaissance, qui les avait en effet restaurés et abîmés. M. Thimister prouve que les voûtes de Saint-Paul existaient déjà au commencement du XVe siècle, que l'église était achevée sous Jean de Hinsberg ; on y a cependant mis les dates de 1528,

1557, 1576, comme à Saint-Jacques, où Lombard a refait des peintures décoratives en 1550, et a si malheureusement ajouté son portique italien. On élevait déjà, sous Jean de Bavière et Jean de Hinsberg, les tours du Palais, avec ses quatre cours et ses galeries ouvertes, faites pour toute la population, comme les églises. Cette dernière transformation liégeoise de l'ogive se retrouve dans les deux Vierges de 1466 (B. 35, 36), comme nous l'avons déjà fait remarquer.

Le XV^e^ siècle est l'époque des grands ponts sur la Meuse et sur

toutes les rivières liégeoises. C'est le siècle de toutes les immenses constructions de la principauté. Henri Ada, pour rivaliser avec Saint-Jacques, avec Saint-Paul, avec le Palais, fait aussi rebâtir tous les grandioses bâtiments de l'abbaye de Saint-Laurent, son église, avec des écuries pour les cent chevaux de l'abbé. Et c'est pour ces magnifiques édifices qu'on a créé les tapisseries. Il n'y avait pas alors, dans toute la Belgique, un hôtel pour les placer. Les ducs de Bourgogne n'ont même laissé aucun monument d'architecture.

LIÉGE

Liége, disait-on, n'était rien. On lui reprochait d'être la dernière ville de la Belgique pour l'art, pour la science, pour l'imprimerie. On faisait tout dater du XVI^e^ siècle dans le plus riche évêché, dans la plus ancienne

capitale de la plus grande principauté de nos provinces. Rien avant Morberius, l'imprimeur de Mayence ou de Paderborn, assermenté en 1560, à Liége !

Cependant Pétrarque, le premier restaurateur des lettres et du goût, quitte un jour l'Italie pour venir voir Liége. Il y retrouve des ouvrages de Cicéron, comme plus tard Léon X un livre de Pline, ou Philippe II et Christine de Suède, les plus précieux bijoux de leur bibliothèque. Et l'Italien Pétrarque, si sévère pour cette Germanie étrangère et *barbare*, où il se plaît trop souvent, dit Libri, à ne

pas trouver même de l'encre, s'écriait avec admiration en 1333 : « J'ai vu Liége, ville célèbre par la science, — *Vidi Leodium, insignem clero locum !* » Pétrarque se lie alors intimement avec plusieurs Liégeois. Pendant ce long voyage en Belgique, si extraordinaire, il a dû visiter les principales villes flamandes, renommées par leur commerce dans toute l'Europe, particulièrement en Italie. Il n'en dit absolument rien, même pour satisfaire son esprit satyrique contre les *barbares* oppresseurs de Rome. Il a vu Liége, la grande, l'insigne ! C'est le seul sou-

venir qu'il enregistre, qu'il conserve. Une des dernières lettres de Pétrarque, en 1372, est pour son vieil ami Matthieu de Longis, archidiacre de Saint-Lambert.

Dante avait déjà immortalisé son savant professeur à l'université de Paris, Sigier, le célèbre chanoine de Saint-Martin, à Liége, un des créateurs de la science politique.

Essa e la luce eterna di Sigieri.

Paradiso, canto 10.

Rathere, l'évêque de Liége et de Vérone, n'était-il pas aussi le plus illustre représentant de la science et des lettres, au Xe siècle ?

Les Villani, les célèbres écrivains florentins, les grands historiens, les grands financiers du moyen âge, qui ne s'arrêtent sur aucune ville de la Belgique dont ils indiquent l'histoire, appuient longtemps sur Liége. Ils en font une dépendance, une succursale des papes, une véritable colonie italienne, ils inventent son origine antique et fabuleuse, et semblent vouloir revendiquer sa gloire pour Rome et l'Italie. Ils la font descendre d'une légion de César, dont elle avait retenu le nom : *Legge.*

« Grosse terre, e riche, e bene

popolate, . . . ch'appartenieno alla chiesa di Roma. E noto che Legge e una citta nobile, e di ricchi Borghesi, e anticamente fu edificata per li Romani, » etc... (Villani, ad ann. 1347, Muratori, t. XIII, p. 972).

Enfin Vasari, le grand artiste italien, le premier historien de l'art, proclame Liége la meilleure maison, la maison excellente, la première chalcographie, *a casa eccelenti*. Et il en fait sortir Louis de Louvain, Robin, les Galle, les Suavius et Lucas de Leyde avec Lambert Lombard, son ami et son correspondant.

M. Van Even, archiviste à Louvain, montre la première presse et les premières planches, en bois ou en pierre, pour imprimer l'écriture ou les images, dans l'inventaire du prince-évêque de Liége, Jean de Hinsberg (1419-1455), et de sa sœur : « Unum instrumentum ad imprimendas scripturas et ymagines. — Novem printe lignee ad imprimendas ymagines cum quatuordecim aliis lapideis printis. »

Après la destruction de Liége, en 1468, on constate partout la décadence de l'art. Personne ne succède à Roger van der Weyden, le

grand génie des Van Eyck. Lambert Lombard le fait déjà remarquer à Vasari, en 1565. « Depuis un siècle, lui écrit-il, tout ce qu'on voit ne fait plus penser comme les anciens artistes : *pensare piu oltre che certi moderni di cento anni.* » (Lettre de Lombard à Vasari, p. 141.)

C'est aussi la fin de la grande chalcographie des maîtres de 1466, dont on n'a pas une seule pièce authentique après 1468. On ne trouve plus de grandes gravures décoratives, ni de tapisseries. On ne sait même plus les comprendre.

M. le comte de Laborde, M. Re-

nouvier, M. Heris ont aussi fait remarquer, vers cette époque du XVe siècle, la décadence de l'art, sans en trouver la véritable cause, la destruction de Liége, qui amena la dispersion et la fin de l'école de Roger van der Weyden, avec l'oubli de tous les grands principes de l'union de la science et de l'art.

Liége, en effet, resta toujours fidèle à ce grand principe du moyen âge, l'union de la science et de l'art, qui soumettait alors l'art tout entier à l'Église et donnait toujours à l'artiste, pour maître et pour guide, un théologien, un ecclésiastique. Les anciens

comptes des tapisseries, la plus haute expression du génie, ne nomment jamais, depuis Wazelin de Saint-Laurent et Nicolas de Cusa, que les religieux qui inspiraient et dirigeaient les peintres, les lissiers ; seul même, Nicolas de Cusa est encore représenté dans les tapisseries de Madrid. Cependant, Nicolas de Cusa a indiqué le premier son collaborateur, son ami, son élève, Roger van der Weyden, et cherche à donner une personnalité à l'artiste. Lombard et Lampson terminent, à Liége, cette alliance du savoir et du talent, que Pierre Plaoul avait si glorieuse-

ment inaugurée avec les Van Eyck.

Il n'a manqué à l'école liégeoise que des historiens, parce que toutes les archives de Liége ont été détruites déjà en 1408, et enfin dans l'immense catastrophe de 1468. L'Inquisition a ensuite chassé de cette ville tous les artistes, avec les De Bry et Suavius, qui transportèrent la grande chalcographie liégeoise à Francfort. Il faut aujourd'hui restituer l'art et les monuments à Liége avant 1468, comme on a reconstruit l'art de tous les peuples antiques : à Ninive, à Troie, à Thèbes, chez les Étrusques, chez les Carthaginois.

L'art et les artistes étaient entièrement libres à Liége, et n'étaient obligés de se soumettre à aucune corporation, à aucun règlement. C'est ce qui a fait la grandeur, la puissance, l'originalité de cette école. Dans les Flandres, à Anvers, à Bruxelles, un étranger ne pouvait s'établir sans être admis dans la gilde, un peintre ne pouvait faire des miniatures, des gravures; un tapissier ne pouvait travailler, changer, corriger une tapisserie sans la permission des peintres assermentés, et les tapisseries ne sont pas de la peinture et dépendent de l'architec-

ture qui les avait créées à Liége avec Jean de Hinsberg, Nicolas de Cusa et Roger van der Weyden. Un artiste ne pouvait même naître et vivre dans les Flandres, à Bruxelles, à Anvers, sans l'agrément des gildes. Rubens dut se former, malheureusement, en Italie. Tous devaient se soumettre aux règlements, à l'esprit, aux us et coutumes, aux couleurs et aux dessins mêmes de la corporation. C'était la routine constituée et réglementée, qu'Amelgard semble déjà opposer aux charmes de la liberté liégeoise, *libertatis jucunditate*, qui attirait, dit aussi Froissart, tous les étrangers

à Liége. (T. BASIN, t. II, p. 131. FROISSART, t. II, p. 548.)

C'étaient la liberté, l'indépendance, qui avaient créé à Liége l'art et les artistes. Les princes-évêques y avaient consacré toutes les glorieuses traditions antiques, et les races franques et germaniques y avaient infusé l'esprit nouveau, l'individualité, la personnalité. Le peuple, enrichi, avait su conserver dans ses premières chartes, dans les premières communes, tous ses droits, toutes ses libertés, qui se traduisaient par cette grande maxime, principe du droit civil et politique : *Pauvre homme dans sa maison roi*

est. Tout Liégeois pouvait toujours fermer sa porte au juge, au magistrat, au souverain et à l'évêque. Ce n'est que plus tard, après 1468, qu'on permit aux bourgmestres portant officiellement les clefs de la ville de violer cette glorieuse franchise. Tous les Liégeois se prétendaient libres et nobles depuis Charlemagne, leur glorieux compatriote ; tous portaient des armoiries et tous les insignes de la noblesse. Les Liégeoises mêmes, par leur mariage, anoblissaient les étrangers.

C'est cette noble fierté, cette grande liberté, qui crée toujours l'art

et les artistes. L'esclavage est, partout, le commencement de la mort des nations et des individus. L'art est sorti, à Liége, des luttes héroïques avec les ducs de Bourgogne, comme en Grèce des guerres avec l'Asie. Les peuples et l'homme grandissent, en combattant pour la patrie et la liberté, comme les Spartiates aux Thermopyles, comme les Franchimontois à la prise de Liége, en 1468. La poésie éclate alors partout dans l'âme et les monuments, comme un jour pendant la révolution française. Les hommes font des artistes, la société fait l'art lorsqu'elle sait le

comprendre, et les événements produisent les chefs-d'œuvre, le génie.

C'est ce qui explique cette grande et illustre école de graveurs à Liége, et pourquoi les graveurs liégeois étaient recherchés dans toute l'Europe : les élèves de Lombard, Metsis et Cort, à Rome, ou encore Natalis et tant d'autres à Paris, à Francfort, à Anvers. Liége, après 1468, n'eut plus aucune importance. Les guerres civiles et étrangères la ruinent pendant tout le XVI^e^, le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle. Les princes-évêques bavarois que lui impose l'Allemagne ne viennent même plus habiter

le palais épiscopal. Liége eut cependant toujours les plus nombreux et les plus illustres graveurs, qui ont fait ou cherché à faire des révolutions dans l'art : les Suavius, les De Bry, les Waldor, les Demarteau et même les Coclers.

La France ne voulait, pour sa monnaie, que des artistes liégeois, les Hérard, les Varin, les Duvivier. M. de Marigny, à la mort de Duvivier, en 1771, disait à Louis XV d'attendre, pour le remplacer, un Liégeois : « Il n'y a, Sire, que cette nation pour bien graver nos rois ! » En effet, pendant le moyen âge,

vingt monnaieries liégeoises, établies dans toutes les villes de l'évêché et les seigneuries, avaient déjà donné une immense importance à la gravure, et la monnaie est le principe et la vie d'une chalcographie.

Si Liége n'avait pas commencé sa chalcographie dans toute sa grandeur, dans toute sa prospérité, avant la destruction de 1468, qui pouvait penser à venir établir une semblable industrie dans une petite ville exposée à tous les dangers, à tous les désastres des guerres les plus sanglantes? Personne n'ose, alors, l'établir ni à Bruges, ni à Gand, ni même à

Bruxelles. Qui, aujourd'hui, cherche à relever cet établissement à Liége, de nouveau si riche et si prospère? Qui pourra recréer une chalcographie en Belgique? Bruxelles, avec le patronage du gouvernement, le budget de l'État, le nom de Calamatta, a toujours échoué. Les artistes de Paris, que la Société des aquafortistes avait fait venir à Bruxelles en 1875, ont dû bientôt aussi retourner en France. Liége peut seule encore refaire une chalcographie, en l'associant au commerce des armes et à toute son industrie.

TABLE

Pages.

La Vierge de Maestricht a pour attribut la poire 1, 23, 180

Les deux gravures de la Vierge avec l'inscription : Einsielden, 1466, rappellent les vœux de Louis XI à la Vierge de Maestricht et à saint Servais 126

La grande gravure de la Vierge de 1466 (B. 35) donne l'exposition des reliques de saint Servais à Maestricht 158
La petite gravure de la Vierge de 1466 (B. 36) appartient à l'école qui a créé les bois des armoiries de Charles le Téméraire, de 1468 . . 277
Introduction 1
La gravure de 1379 9
Le costume 26
La date de 1379. 53
Maestricht. 71
Les Van Eyck 95
Louis XI à Maestricht. 1459. 121
Einsielden en 1466. 143
La grande Vierge de 1466 et saint Servais 158

La Vierge de Maestricht 180
Jean de Bavière à Maestricht. 1408 . 203
La croisade d'Othée. 1408 233
Le saint Servais de 1408 251
La petite Vierge de 1466 et les armoiries de 1468 277
Les graveurs de 1466 313
Les graveurs de Saint-Trond . . . 340
La chalcographie des Van Eyck . . 363
Liége 392

Imprimé
dans les ateliers de Fr. Gobbaerts
rue de la Limite, 21
Bruxelles

OSADA

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 8774